Б. БОРОДИН

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Монография



«Дека-ВС»
Москва 2011

УДК 786
ББК 85.315.3
Б83

Бородин, Б.Б.
Б83 **История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры:** монография. М. : ООО «Дека-ВС», 2011. – 508 с.

Рецензент – профессор Московской консерватории, кандидат искусствоведения ***А.М. Меркулов.***

Монография является первым в отечественном музыковедении фундаментальным комплексным исследованием феномена фортепианной транскрипции, который представлен в обширном контексте родственных явлений музыки и других видов искусства. В книге последовательно рассматриваются инструментальный, структурно-композиционный, стилистический и культурологический аспекты этого вида творческой деятельности, прослеживается историческая судьба транскрипции, условия ее бытования в различные художественные эпохи, вскрываются закономерности креативного процесса, преобразующего существующие произведения искусства в новую художественную реальность. Автором выдвигается концепция основных тенденций в развитии инструментального искусства, на базе которой изучается процесс формирования исполнительства, исследуются явления виртуозности и пианистичности, обосновываются их критерии и типология, предлагается системная классификация разновидностей транскрипции, определяются технические приемы создания транскрипций, уточняется место транскрипции в традиционной системе жанров, обозначается специфика стилистических взаимодействий в транскрипторской сфере и смежных с ней областях – каденциях, фантазиях на темы.

Книга адресована музыковедам, музыкантам-исполнителям, а также всем, интересующимся вопросами истории музыки и музыкального исполнительства.

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»

ISBN 978–5–901951–39–2

© Б. Бородин, 2011
© Издательство «Дека-ВС», 2011

Светлой памяти моего Учителя –
Марины Дмитриевны САБИНИНОЙ.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

1. Метод трансформации

Феномен фортепианной транскрипции представляет собой важнейшую часть транскрипторской сферы, широко распространенной в музыке. Трудно назвать какую-либо другую область транскрипторского искусства, оказавшую столь же плодотворное воздействие на развитие инструментализма и музыкальной культуры в целом.

Отмеченное обстоятельство определяется рядом факторов. Во-первых – неоспоримо значительным статусом фортепиано в европейской инструментальной иерархии. Во-вторых – глубокой исторической перспективой, связанной с этим инструментом, включающей в себя три века музыкальной культуры (от клавирного периода до современности). В-третьих – его универсальными возможностями, позволяющими достаточно полно воспроизводить фактуру произведений, предназначенных для различных исполнительских составов, что способствует его активному применению в транскрипторской сфере. В-четвертых – наличием большого количества высокохудожественных образцов транскрипторского творчества, предназначенных для фортепиано, охватывающих основные музыкальные жанры и играющих важную роль в истории музыки и музыкального исполнительства. Таким образом, имеются основания утверждать, что при анализе данного крупного массива могут быть выявлены *фундаментальные закономерности развития всей транскрипторской сферы.*

Особенность транскрипций заключается в том, что они образуют пограничную область, объединяющую *композиторское* и *исполнительское* начала. Фортепианные транскрипции создавали композиторы и пианисты всех рангов – от великих до безвестных, и среди образцов их творчества можно найти произведения различных художественных достоинств. Простейшие переложения были непременной принадлежностью ранних стадий формирования клавирных и фортепианных школ. Именно через транскрипции в клавирной практике утверждались заимствованные жанры (например, жанр концерта в клавирном творчестве Баха). В эпоху романтизма фортепианные обработки органных, вокальных и оркестровых произведений составили важную часть романтического репертуара. Они не только преобразили звуковой мир инструмента изобретательными техническими решениями и фактурными находками, но и явились отражением

сложнейших эстетических процессов, происходящих в исполнительстве. Значит, не будет преувеличением сказать, что *в фортепианных транскрипциях отразились основные этапы эволюции фортепианного искусства*.

Феномен транскрипции переживал свои взлеты и падения. Отношение к нему менялось: им то повсеместно увлекались, то снисходительно терпели, иногда презирали. Несмотря на все перипетии, *лучшие* образцы транскрипций прочно утвердились в мировой музыкальной культуре и подтвердили свою непреходящую ценность.

В последние десятилетия интерес к транскрипциям неуклонно растет. Многие крупные музыканты конца XX – начала XXI века усматривают в них необходимое звено культурной традиции. Транскрипции всё чаще появляются в концертных программах, в каталогах звукозаписывающих фирм, занимая свое место в звучащей истории музыки[1]. В концертную практику возвращаются, казалось бы, давно канувшие в Лету транскрипторские опусы виртуозов прошлого, становятся репертуарными эффектнейшие парафразы В. Горовица, не зафиксированные автором в нотной записи, создаются новые транскрипции, обогащающие исполнительский репертуар.

Однако на этом фоне своеобразного «ренессанса» транскрипции приходится констатировать, что *в музыкознании транскрипторская сфера изучена далеко не достаточно*. Нет последовательно изложенной истории транскрипторского искусства. В ней немало «белых пятен», что связано с объективными трудностями сбора нотного материала: одни, некогда популярные, образцы транскрипций давно не переиздавались и стали редкостью, другие – созданы совсем недавно и не нашли еще широкого распространения. Не вполне разработана теория транскрипции как вида музыкального творчества, имеющего точки соприкосновения со сходными явлениями в других видах искусства и, следовательно, отражающего определенные закономерности художественного мышления в целом. Не существует общепринятой классификации разновидностей транскрипции, не определено ее место в системе традиционных музыкальных жанров. Всё это свидетельствует о назревшей *актуальности* исследования феномена фортепианной транскрипции, представляющего значительный интерес как с практической, так и с теоретической точки зрения.

[1] Г. Гульд создает транскрипции вагнеровских сочинений, записывает листовские «фортепианные партитуры» симфоний № 5 и 6 (первая часть) Бетховена. Н. Петров исполняет «Фантастическую симфонию» Берлиоза в транскрипции Листа и Второй фортепианный концерт Сен-Санса, обработанный для фортепиано соло Ж. Бизе. М.А. Амлен пропагандирует изощреннейшие обработки этюдов Шопена, сделанные Л. Годовским, Скерцо из Шестой симфонии П. Чайковского в транскрипции С. Фейнберга и другие раритетные образцы транскрипций. Э. Вайлд и Ф. Николоси возрождают оперные фантазии С. Тальберга, М. Пассини – фантазии «по Паганини» И.Б. Крамера, И.Н. Гуммеля, И. Мошелеса, А. Герца (Marco Pasini. A Tribute to Paganini. CDS 360. Dinamic. Genova, 2000) и т.д.

В практическом плане изучение транскрипций может способствовать возвращению в активный концертный репертуар несправедливо забытых произведений. Теоретическое осмысление транскрипторской сферы также имеет практическую направленность – современным транскрипторам, вероятно, будет небезынтересен обобщенный опыт мастеров прошлого.

Двойственная природа транскрипции (композиторская и исполнительская) создает обширное исследовательское поле, предоставляет возможность сконцентрировать внимание на *важнейших и весьма актуальных проблемах как музыкознания, так и теории исполнительства*.

С одной стороны, исторический аспект отмеченного феномена содержит богатейший материал для изучения процессов, происходящих непосредственно в *инструментальном искусстве*. Его исследование способно уточнить представления о *формировании исполнительства* как относительно самостоятельной области художественной деятельности, о *выработке инструментального стиля*. Обзор истории транскрипторского творчества поможет определить господствующий *тип профессионализма*, характерный для соответствующего времени, последовательно проследить динамику *смены* этих типов, установить *роль инструментального фактора* в названном процессе. Значительная часть «золотого фонда» транскрипций принадлежит перу именно исполнителей. Следовательно, здесь особенно наглядно проявляется *специфика исполнительства* как вида музыкального творчества, так как в данном случае исполнительский вариант предстает не в акустической форме, оставляющей субъективные слуховые впечатления, а в нотной графике, доступной для традиционного музыковедческого анализа.

С другой стороны, обращение к транскрипции содержит предпосылки для широких эстетических обобщений. Такие проблемы, как *феномен музыкального произведения*, *нотный текст и его интерпретация*, открывают новые грани при анализе сочинений, которые по своей природе нередко являются *результатом взаимодействия различных индивидуальностей*, представляющих порой отдаленные

художественные эпохи. Следовательно, транскрипция, рассматриваемая как *культурологический феномен,* включает в орбиту исследования *дискуссионные вопросы музыкознания*, связанные с *онтологией* музыкального текста, с механизмом *интертекстуальных взаимодействий*, которые могут интерпретироваться не только с точки зрения музыкального языка, но и с учетом активного влияния *инструментального фактора.*

Вариантность существования, определяющая бытие произведения во времени и в различных интерпретациях, заложена в самой природе музыки как *исполнительского* вида искусства. (Напомню, что, согласно концепции Ф. Бузони, любое исполнение уже является транскрипцией[2].) Действительно, порой довольно трудно обнаружить различие между исполнительской редакцией произведения и транскрипцией. Транскрипция оказывается лишь концентрированным выражением способности музыкального произведения изменяться, сохраняя в то же время некое инвариантное ядро. Поэтому помимо транскрипций, потенциальная изменчивость музыкальных структур осуществляется в жанре вариаций, в каденциях классических инструментальных концертов, созданных исполнителями, в концертных фантазиях и парафразах. Здесь также на основе индивидуального преобразования существующего сочинения или его относительно завершенного фрагмента возникает производное, имеющее несомненную связь с исходным материалом. Таким образом, правомерно предположить, что феномен транскрипции, в том числе фортепианной, связан глубинным родством со всеми упомянутыми явлениями, и закономерности, наблюдаемые в транскрипторской сфере, в какой-то мере распространяются и на смежные виды музыкального творчества.

Изучение транскрипций открывает еще более отдаленные перспективы, выходящие за пределы музыки. В трудах музыковедов довольно часто можно встретить уподобление транскрипции художественному переводу в литературе[3]. И это не случайно, так как транскрипторская сфера имеет очевидные аналогии в других видах искусства.

Транскрипция как зафиксированная интерпретация существующих художественных ценностей – такое широкое понимание термина способно объединить огромные пласты культуры: авторские версии мифологических и библейских мотивов, известные от древности

---

[2] См.: ***Busoni F.*** Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 150.

[3] См.: ***Коган Г.***. О транскрипции // Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2. С. 64.

и до наших дней; большинство пьес Шекспира, их «парафразы» у последующих авторов; легенды о Фаусте и Дон-Жуане в различных литературных модификациях и т.д. Стилизация, «работа по модели», обращение к «вечным сюжетам», нередкие в искусстве XX века, в ряде случаев также сопоставимы с техникой транскрипции[4]. Пересоздание произведения в ином материале, его перенос из одной системы выразительных средств в другую (когда поэзия или проза превращаются в драматический спектакль, а симфония или опера – в балет) в современном искусстве становится весьма показательным фактом. Художественная практика предоставляет немало примеров подобного рода[5]. Их теоретическое постижение составляет, на наш взгляд, важнейшую научную проблему *диалога между явлениями искусства*, далеко не исчерпывающе представленную в музыковедческих трудах.

Способы преобразования оригинала, в результате которых осуществляется переход к производному от него, имеют специфику в каждом из видов искусства. Но эти локальные приемы объединяет общая направленность: *на основе какого-либо законченного произведения создается некий артефакт, обладающий самостоятельным или относительно самостоятельным существованием, в той или иной степени изменяющий, трансформирующий изначальный объект.* Поэтому вполне правомерно высказать гипотезу, что существует обобщенный, универсальный *метод трансформации*. Его универсальность определяется самой сутью художественного творчества, отражающего весь спектр наличного бытия – мир природы и создания человека, жизненные впечатления и факты искусства в равной степени становятся материалом для творческого преображения.

---

[4] Упомяну здесь пьесы Ж. Ануя («Иезавель», «Медея», «Антигона», «Ромео и Джульетта») и Ф. Дюрренматта («Играем Стриндберга»), романы Т. Манна («Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус»). Примером «изобразительных парафраз» будут: «Прогулка заключенных» Ван Гога, созданная на основе иллюстрации «Каторга» из альбома «Лондон», гравированной Э. Пизаном по рисунку Г. Доре («двойная» транскрипция!); картины Ф. Бэкона по работам старых мастеров («Портрет Папы Иннокентия X» Веласкеса) и газетным фотографиям; произведения Пикассо на темы Веласкеса, Гойи, Мане.

[5] Театральным аналогом транскрипций могут быть названы новаторские режиссерские создания Вс. Мейерхольда, поэтические и прозаические «коллажи» Ю. Любимова. В балетах М. Фокина, импровизациях А. Дункан шли поиски пластического эквивалента музыкальных произведений. Творческая фантазия Р. Щедрина преобразила оперу Ж. Бизе в балет «Кармен-сюита», роман Ф. Достоевского в сочетании с Шестой симфонией Чайковского предстал у Б. Эйфмана в виде балета «Идиот».

Метод трансформации связан с преобразованием произведений искусства и предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстает в новом качестве, сохраняя при этом в большей или меньшей степени генетическую связь со своим первоначальным обликом.

Раскрытие этого творческого метода могло бы стать темой для целого ряда искусствоведческих и культурологических трудов. Однако такая постановка проблемы требует для своего решения детального предварительного анализа типологически родственных явлений во *всех* видах искусства.

В музыке средоточием метода трансформации являются транскрипции. Поэтому изучение феномена транскрипции на примере преимущественно фортепианных образцов позволит, по нашему мнению, определить *основные особенности метода трансформации* применительно к транскрипторской сфере. Это масштабная проблема, так как мир транскрипций чрезвычайно многообразен, имеет богатую историю, и его трудно рассматривать вне окружающего контекста. Диапазон распространения метода трансформации также не ограничивается, как нам представляется, только транскрипциями, а иррадиирует в смежные области музыкального творчества, проявляясь, например, в исполнительских редакциях, каденциях, фантазиях и.т.д. Всё это диктует необходимость *комплексного* изучения феномена фортепианной транскрипции и связанного с ним метода трансформации.

Обобщим сказанное.

1. Объектом данного исследования является феномен фортепианной транскрипции, взятый в контексте примыкающих к нему явлений.

2. Предмет нашего изучения – метод трансформации, под которым имеется в виду совокупность приемов и операций, преобразующих произведение в качественно новое и относительно самостоятельное художественное целое.

3. Цель исследования – определить основные особенности метода трансформации применительно к транскрипторской сфере в музыке и отметить его точки соприкосновения с родственными явлениями в других видах искусства.

4. Гипотеза исследования заключается в предположении об универсальности метода трансформации.

2. Структура исследования

Комплексный подход к феномену фортепианной транскрипции содержит четыре основных, взаимосвязанных между собой аспекта: (1) *инструментальный*, (2) *структурно-композиционный*, (3) *стилистический* и (4) *культурологический*. В каждом из этих аспектов ставятся определенные локальные задачи, решение которых подчинено главной цели исследования. Структура монографии отражает последовательность их рассмотрения.

(1) Инструментальный аспект, в силу специфики объекта исследования, занимает первенствующее положение, поскольку для транскрипции характерно, прежде всего, *изменение исходного инструментального статуса произведения.* Под этим действием мы подразумеваем любые радикальные преобразования фактуры подлинника, ведущие к качественным модификациям, – упрощения, усложнения, изъятия, дополнения, смену исполнительского инструментария. Диапазон инструментальных трансформаций оригинала простирается от облегченных переложений до высших проявлений виртуозности.

Техническая сторона транскрипторского мастерства изменялась вместе с развитием инструментализма, а иногда и обусловливала это развитие. Поэтому исторический обзор транскрипторского творчества ставит своей задачей ***определение и анализ основных тенденций инструментального искусства***. Их подробный анализ, имеющий методологическое значение для всех последующих разделов, составляет содержание *первых трех глав* исследования, в которых формулируется концептуальный подход ко всей многообразной сфере транскрипторского творчества и кругу явлений, с ней соприкасающихся.

Одно из таких явлений – ***инструментальная виртуозность***, рассматриваемая в *четвертой главе*. Принимая во внимание, какую роль для транскрипции играет инструментальный фактор и насколько распространены (особенно в эпоху романтизма) ее виртуозные образцы, обращение к феномену виртуозности вполне закономерно. Это понятие неразрывно связано с процессом обособления исполнительства и инструментализма, следовательно, и с основными тенденциями инструментального искусства, исходя из которых, мы намерены предложить ***типологию виртуозности***. Виртуозность рассматривается нами в обобщенном историческом аспекте в связи с импровизационной исполнительской практикой и в современных индивидуальных

преломлениях на примерах транскрипций Циффры, Вайлда, Амлена, Володося, большая часть которых впервые вводится в научный оборот. Специальный раздел главы будет посвящен *краткой характеристике творчества выдающихся пианистов-виртуозов рубежа XIX и XX веков* и их отношению к феномену транскрипции. Отдельно прослеживается влияние индивидуального исполнительского стиля и особенностей инструментального мастерства на процесс создания транскрипций.

Следующая задача носит еще более локальный характер. Так как основным объектом исследования являются *фортепианные* транскрипции, представляется целесообразным рассмотреть такое специфическое понятие, как ***пианистичность***. Его основные принципы и критерии выводятся на основании анализа сборников упражнений Герца, Гензельта, Брамса, Годовского, редких образцов этюдного жанра (Черни, Алькана, Гензельта, Регера, Филиппа, К. Чавеса) и транскрипторского творчества Калькбреннера, Герца, Тальберга, Лешетицкого, Мошковского, Зичи, Сорабджи, Горовица, в том числе – произведений, предназначенных для левой или правой руки соло. Многие из приведенных примеров (в частности «Школа для левой руки» П. Витгенштейна) еще не попадали в поле зрения отечественных исследователей.

Итак, в инструментальной сфере нами намечены три задачи:

• определение и анализ основных тенденций инструментального искусства;

• изучение феномена инструментальной виртуозности и обоснование ее типологии;

• рассмотрение пианистичности, определение ее критериев и принципов.

(2) Структурно-композиционный аспект, рассматриваемый в *шестой главе*, непосредственно связан с *техникой создания транскрипций*. Здесь объектом наблюдений, помимо известных образцов транскрипторского творчества, являются произведения, которые впервые детально анализируются в отечественном музыкознании (этюды-транскрипции Шопена-Годовского, Циффры, Хинтона, Амлена).

В научной литературе даются различные определения транскрипции и ее модификаций. Можно констатировать, что в указанной области отсутствует стабильный понятийный аппарат. Поэтому возникает необходимость упорядочить терминологию, сформулировать и

обосновать ***дефиниции***, которых мы придерживаемся в данной работе. Решение этой задачи на более ранних этапах исследования не представляется возможным, так как предлагаемая нами ***системная классификация разновидностей транскрипции*** опирается на итоги предшествующих разделов и является одним из результатов нашего исследования.

Транскриптор обращается к готовому тексту и, определенным образом воздействуя на него, создает качественно новый продукт. Раскрытие механизмов этого процесса требует включения в поле зрения основных положений семиотики и теории текста. Какие параметры исходной знаковой системы подвергаются модифицированию, какие остаются неизменными, к каким результатам это приводит? Какова здесь роль инструментального фактора? Каковы взаимоотношения транскрипции и оригинала на структурном уровне? Ответы на эти вопросы помогут выявить ***формальные закономерности метода трансформации***, освобожденные от стилистического компонента и носящие универсальный характер.

Транскрипция и жанр – обсуждению этой темы будет посвящен отдельный параграф. Как справедливо отмечал Л. Мазель, «общепринятой систематики музыкальных жанров до сих пор не существует»[6]. К дискуссионным вопросам относится также сама принадлежность транскрипции к жанровой сфере. Однако взаимодействие этих двух явлений породило устойчивые модели, обладающие, как нам представляется, признаками жанра, например, концертную фантазию. Узнаваемые приметы традиционных жанров активно используются в транскрипторском творчестве для видоизменения оригинала (например, в этюдах Шопена-Годовского). Здесь явственно прослеживается связь транскрипции с вариационной техникой.

Особенности построения формы транскрипции, ее зависимость от изначальных формальных структур и технических приемов, применяемых транскриптором, образуют еще один, более высокий, уровень функционирования метода трансформации, который подводит к *стилистическому аспекту* исследования.

Подытоживая задачи структурно-композиционного плана, отметим следующие пункты, определяющие содержание *шестой главы*:

• уточнение терминологии, касающейся транскрипции и ее модификаций;

[6] ***Мазель Л.*** Строение музыкальных произведений. М., 1979. С.19.

• предложение системной классификации разновидностей транскрипции и ее обоснование;

• изучение на структурном уровне техники создания транскрипций;

• анализ взаимодействия транскрипторской сферы с традиционной системой жанров;

• определение закономерностей построения формы транскрипций.

(3) Стилистический аспект. Лучшие образцы транскрипций представляют собой *результат взаимодействия стилей оригинала и транскриптора* (конечно, только в том случае, когда последний в художественном плане настолько значителен, что обладает собственным стилем). Если в *шестой* главе метод трансформации рассматривается с формальной стороны, то *седьмая* глава уделяет больше внимания ***специфике трансформации содержания***, преобразуемого в результате направленных действий транскриптора, обладающих ***семантической активностью***.

Здесь мы вплотную подходим к ***проблеме интерпретации текста***, которую можно рассматривать *с позиций эстетики и с точки зрения теории исполнительства*. В зеркале транскрипций становятся особенно наглядными эстетические предпочтения той или иной эпохи, ее основные стилистические тенденции; в сфере исполнительства, в частности, отчетливо прослеживаются модификации *исторического мышления* в интерпретации музыкальных произведений.

В главе систематизируются ***принципы взаимодействия стилей авторов оригиналов и транскрипций***, рассматриваются их проявления в сферах, примыкающих к транскрипторскому искусству, – каденциях и фантазиях. Здесь также впервые анализируются редчайшие образцы композиторского и исполнительского творчества (транскрипции Алькана, Мошковского, Циффры, каденции Ландовской, Бузони, Годовского, Гульды, Гульда, Амлена, концертные фантазии Герца, Дёлера, Пабста, Балакирева). Заключительный раздел посвящен обзору исполнительских редакций, транскрипций и фантазий Горовица, а также сравнительному стилистическому сопоставлению каденций ко Второй рапсодии Листа, принадлежащих Рахманинову, Горовицу и Амлену.

Таким образом, стилистический аспект, рассматриваемый в *седьмой главе*, представлен следующими задачами:

• исследование специфики содержательных трансформаций, происходящих в результате стилистических взаимодействий;

• определение принципов взаимодействия стилей оригинала и автора транскрипции;

• анализ проявлений этих принципов в областях, родственных транскрипторской сфере.

(4) Культурологический аспект не выделяется в данной монографии в специальный раздел, так как в той или иной степени он фигурирует во всех ее главах, образуя контекст, необходимый для комплексного подхода к объекту исследования. Культурологический ракурс применяется при определении и анализе *основных тенденций инструментализма*, он чрезвычайно важен для рассмотрения *истории транскрипторского творчества*, для изучения *феномена виртуозности* и даже для оценки отдельных явлений транскрипторского искусства. Кроме того, сама гипотеза о наличии универсального метода трансформации, объединяющего различные сферы художественного творчества, носит отчасти культурологический характер.

Отдельный выход на культурологический аспект содержится в *Заключении*, в котором ***метод трансформации связывается с особенностями художественного мышления в целом*** и в обобщенном виде прослеживается ***историческая судьба феномена фортепианной транскрипции.***

3. Методологическая основа исследования

Магистральная цель исследования, а также круг намеченных нами задач определяют его методологическую основу, в которой традиционные ***музыковедческие подходы дополняются эстетико-культурологическим ракурсом***.

Применяемая нами методология музыковедческого цикла разделяется, в свою очередь, на *общую*, которая представляет историческую и теоретическую проблематику, и *специальную*, охватывающую исполнительскую и инструментальную сферы.

При историческом обзоре феномена фортепианной транскрипции главенствующим является *принцип целостного анализа явлений музыкальной культуры*. Стилевой подход становится необходим при изучении отдельных образцов транскрипторского искусства, наглядно демонстрирующих взаимодействие стилей. Положения *интона-*

ционной теории позволят раскрыть индивидуальные черты метода трансформации применительно к основным композиционным структурам. При создании транскрипции наиболее очевидны фактурные изменения оригинала, анализ которых должен базироваться на *учении о фактуре*. Следовательно, ***теория жанров***, ***теория музыкальных стилей***, ***интонационная теория*** и ***учение о фактуре*** послужат ориентирами в общих вопросах музыковедческого плана.

Такая широкая методологическая база таит в себе опасность эклектизма, некритического сопряжения отдаленных понятий, того, что А.В. Михайлов называл *«операцией переноса»*. «По мере того как науки о культуре развиваются,– говорил он,– появляются новые понятия, термины, они переносятся на более ранние периоды, другие элементы искусства. <…> С возникновением новой концепции возникает потребность подвести [под нее] материал разных эпох, старый материал включается в новый контекст. При попытке строить теорию – понятия распространяются на более широкий круг явлений»[7]. Механистической «операции переноса» ученый противопоставляет идею *«самоистолкования явления»*, подразумевающую ***феноменологический подход***, дающий возможность «явлениям самим выговориться, самоистолковаться на наших глазах»[8].

Этот принцип тем более необходим, что понятийный аппарат гуманитарного знания отражает особенности своего предмета. Еще Гёте заметил, что «восприятие и воссоздание частного и составляет сущность искусства»[9]. Диалектика частного и общего в искусстве далеко не тождественна процессу познания природных явлений. Поэтому, как полемически заявлял М. Хайдеггер, «…все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными… Неточность историко-гуманитарных наук не порок, а лишь исполнение существенного для этого рода исследований требования»[10]. Последовательное одностороннее применение индуктивного метода здесь неизбежно приводит к некоторому насилию над материалом. Возникает ситуация, точно

[7] ***Чигарева Е.*** О том, что́ в музыке (по лекциям и наброскам ***А.В. Михайлова***) // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Мат-лы науч. конф. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36). М., 2002. С. 24.

[8] Там же.

[9] ***Эккерман И.-П.*** Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Ереван, 1988. С.79.

[10] ***Хайдеггер М.*** Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 96.

описанная Х.Г. Гадамером по отношению к истории: «Что бы ни означало здесь слово “наука” и как бы ни было распространено в исторической науке в целом применение более общих методов к тому или иному предмету исследования, историческое познание тем не менее не имеет своей целью представить конкретное явление как случай, иллюстрирующий общее правило. Единичное не служит простым подтверждением закономерности, которая в практических обстоятельствах позволяет делать предсказания. Напротив, идеалом здесь должно быть понимание самого явления в его однократной и исторической конкретности»[11].

Важнейшие особенности феномена музыкальной транскрипции определяются *инструментальным фактором*. Его влияние так или иначе прослеживается во всех сторонах рассматриваемого явления. Поэтому закономерности, существующие в инструментальной сфере, образуют *активный фон* нашего исследования, то самое *постоянное присутствие частного*, *единичного, конкретного*, проверяющее и корректирующее все формулируемые обобщения.

Специфика объекта исследования предполагает наличие инструментального компонента даже и в *культурологическом контексте*. Анализ транскрипции, как модифицированной *знаковой системы*, проведенный с позиций ***семиотики и семантики***, без учета инструментального фактора окажется слишком абстрактным. Ведь инструментальное начало отнюдь не нейтрально в семантическом отношении – даже тембр инструмента нередко несет определенную смысловую нагрузку.

Такое понятие, как *интертекстуальность*, применительно к транскрипторской сфере может восприниматься с точки зрения *коммуникации текстов* и в то же время как пример *инструментальных* взаимодействий. Эту мысль можно пояснить, обратив внимание на «портреты» скрипичной виртуозности работы разных композиторов, существующие в фортепианном искусстве, в которых в изобилии встречаются пассажные и фактурные формулы, инспирированные струнными оригиналами.

Рассматривая *транскрипцию как диалог*, естественно, необходимо обратиться к концепциям отечественных и зарубежных ***диалогистов***. Однако диалог эпох, художественных индивидуальностей, стилей здесь предстает еще и в непосредственной форме диалога *инструментальных* стилей, *инструментальных* сфер.

[11] ***Гадамер Х.Г.*** Истина и метод. М., 1988. С. 46.

Таким образом, весь методологический аппарат данного исследования будет в той или иной степени соотнесен с весьма конкретной областью музыкального творчества – инструментализмом, что даст возможность координировать теоретические обобщения с живой художественной практикой.

4. Три тенденции в развитии инструментального искусства

Методологической основой изучения инструментального аспекта в данной работе является ***концепция основных тенденций в развитии инструментального искусства***. Ее подробное изложение не входит в задачи *Введения*. Однако представляется необходимым уже на этом этапе вкратце обозначить ее основные положения, так как они являются важной составной частью нашей методологии.

Становление инструментального искусства – сложнейший процесс, включающий множество факторов. Прежде всего, инструментальная сфера является частью мировой музыкальной культуры. Каждая художественная эпоха имеет свой тип инструментализма, в котором отражаются ее родовые черты. В свою очередь, инструментальная культура по мере ее формирования становится всё более активным компонентом, оказывающим значительное влияние на облик художественной эпохи в целом.

Эволюция инструментального искусства происходила в русле глобального процесса дифференциации эстетического сознания, в результате которого древнее синкретическое «мусическое искусство» разделилось на отдельные самостоятельные виды, обладающие развитой системой жанров и имманентных выразительных средств. Обособление инструментализма, начавшееся в период позднего Возрождения (рубеж XVI–XVII вв.), совпадает по времени с формированием жанров оперы, оратории, кантаты.

Уже на ранних стадиях развития инструментализма достаточно рельефно обозначились три основные тенденции, которые можно определить следующим образом:

1 – тенденция к относительной инструментальной нейтральности;

2 – центростремительная тенденция, исходящая из имманентных возможностей инструмента;

3 – центробежная тенденция, связанная с активным воздействием иных по отношению к данному инструменту инструментальных и неинструментальных сфер.

Тенденция к относительной инструментальной нейтральности просматривается тогда, когда реальная, чувственная сторона звучания, связанная со звуковым потенциалом конкретного инструмента, его конструктивными особенностями, оказывается менее важной, чем *формальная структура* самого произведения. При изменении инструмента или инструментального состава подобные опусы *не меняют кардинально своего эстетического качества*.

Иногда возможность различной инструментальной реализации сочинения предусматривается самим композитором. В одном из своих выступлений И. Стравинский говорил: «Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, *абстрактно*, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может не думать в начале процесса сочинения об *определенном инструменте или ансамбле инструментов*. Но в произведениях, которые задуманы для конкретного инструмента или для ансамбля выбранных заранее инструментов, эти идеи наиболее часто подсказываются самой *природой инструмента* и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, в присутствии инструмента»[12]. В приведенном высказывании предельно четко *противопоставлены тенденция к относительной инструментальной нейтральности* и *центростремительная тенденция*.

Центростремительная тенденция *определяется нерасторжимостью имманентных свойств инструмента и композиционной структуры*. Произведения, находящиеся в русле этой тенденции, изначально создаются в симбиозе с определенным инструментом и не могут быть исполнены на другом инструменте без трансформации, иногда весьма радикальной, своей образной сферы[13]. К этому направлению относятся: итальянская и французская лютневая музыка XVI–XVII веков, произведения композиторов итальянской скрипичной школы XVII–XVIII веков; творчество французских клавеси-

---

[12] ***И. Стравинский*** – публицист и собеседник. М., 1988. С. 115. (Курсив мой.– Б.Б.).

[13] В уже цитированном выступлении Стравинский утверждал: «Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы».

нистов и отчасти английских верджиналистов, клавирные сонаты Скарлатти. В исторической перспективе отмеченная линия неразрывно связана с наиболее полным раскрытием природы инструмента и прослеживается во всем творчестве Паганини, Шопена, в большинстве фортепианных произведений Дебюсси и Скрябина. Центростремительная тенденция противостоит тенденции к относительной инструментальной нейтральности, но тесно соприкасается с *центробежной тенденцией*.

Центробежная тенденция характеризуется *выходом за пределы возможностей конкретного инструмента*; она берет за образец тембры и приемы звукоизвлечения других инструментов или вовсе явления неинструментальной сферы. Звучание человеческого голоса становится идеалом инструментальной кантилены с первых шагов инструментального искусства. В клавирной сюите «Битва» У. Берд имитирует тембры труб, волынки, флейты и барабана; И. Кунау в сонате «Давид и Саул» в канцоне Давида передает звучание арфы. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И.С. Бах завершает фугой, основанной на теме «в подражание почтовому рожку». В ряде сонат Д. Скарлатти, которые Р. Киркпатрик именует «сонатами в стиле фламенко», слышны звуки кастаньет и гитарные переборы (Соната Ре мажор, К. 492). В фортепианном искусстве романтизма обозначенная линия приведет к появлению «фортепианных партитур» Ф. Листа, представляющих оркестральную трактовку фортепиано.

Отмеченные тенденции в той или иной степени непосредственно связаны с транскрипторской сферой, явлениями виртуозности и пианистичности. Поэтому предлагаемая концепция послужит ключевым организующим *принципом систематизации* обширного эмпирического материала, представленного в данном исследовании.

5. Обзор литературы

Намеченный круг проблем весьма неравномерно разработан в специальной литературе. Весь библиографический массив, находящийся в поле нашего внимания, можно разделить в соответствии с рубрикацией глав на четыре раздела, освещающие (а) *инструментальный*, (б) *структурно-композиционный*, (в) *стилистический* и (г) *культурологический* аспекты. В первый раздел входят источники по теории и истории исполнительства (в том числе инструментального). Второй – содержит литературу по истории и теории транскрипторского искусства, проблемам музыкального текста и систематизации жанров. Третий – представляет работы, связанные с историей музыкальных стилей и проблемой их взаимодействия, в число которых входят изыскания общетеоретического плана и многочисленные персоналии. Четвертый – включает исследования культурологического и философского уровня, имеющие точки соприкосновения с нашей тематикой.

а) инструментальный аспект

Цели, которые мы преследуем в этом разделе, заключаются в следующем: (1) обобщить данные, необходимые для определения основных тенденций в инструментальном искусстве; получить представление о степени изученности феноменов (2) виртуозности и (3) пианистичности.

(1)

Основу списка работ по теории и истории исполнительства составляют многочисленные трактаты композиторов и исполнителей, ставшие аутентичными свидетельствами своего времени (Томас де Санкта Мария, Дж. Дирута, Ф. Куперен, К.Ф.Э. Бах, С. Тальберг и др.). В них прослеживается динамика формирования представлений о возможностях клавишных инструментов.

Для характеристики основных тенденций инструментального искусства очень важны материалы, принадлежащие перу выдающихся исполнителей, – их литературное наследие, письма, сборники упражнений, редакции и транскрипции. Круг этих источников очень велик, поэтому ссылки на них будут даны по мере обращения к ним. Здесь же отметим особую значимость тех трудов, авторы которых склонны к теоретическим обобщениям. Это работы Г. Нейгауза, С. Фейнберга, М. Юдиной, Ф. Бузони, А. Шнабеля, А. Корто, А. Бренделя, Й. Дёмуса. Список можно дополнить трудами методистов и теоретиков фортепианного искусства: К. Черни, Р. Брейтхаупта, К. Штейнхаузена, В. Бардаса, Й. Гата, Г. Когана, С. Савшинского, Л. Гаккеля. Рецензии, творческие портреты исполнителей и концертные обзоры, публикуемые на страницах специальной периодической печати, также могут служить поводом для размышлений. Изучение указанной литературы в целом подтверждает *правомерность нашего разграничения основных тенденций инструментализма.*

Ранний этап европейского инструментализма и его связь с вокальными жанрами рассматривается в монографии М. Футтерера «Мад-

ригал как инструментальная музыка»[14]. В диссертации Э.Ч. Кракера изучается влияние одного из самых ранних инструментальных жанров – канцоны – на становление барочной сонаты[15]. Выводы этих исследований важны нам для определения *роли вокального начала в инструментальной сфере*.

Особый раздел библиографии составляют работы по истории ***клавирного и фортепианного исполнительства.*** На русском языке одним из самых авторитетных исследований о клавирном периоде до сих пор является книга М. Друскина «Клавирная музыка»[16]. О многозначности термина *клавир* и об определении инструментальной принадлежности отдельных сочинений пишет В. Апель[17]; К. Купер исследует роль клавикорда в музыкальной практике XVIII столетия[18]. Технику и стиль игры на клавесине, исходя из аутентичных материалов, изучает Э. Харих-Шнейдер[19]. Особенности производства клавиров на примере деятельности самых известных инструментальных мастеров – братьев Рюккерс – раскрывает Д.Г. О'Брайен[20]. Традиции *клавирной техники* эпохи ее расцвета рассматривает Г.Г. Листер[21], а о клавирной *методике* пишет Д.А. Нэм[22]. Интереснейший исторический период перехода от клавира к фортепиано подробно и документированно, с использованием большого количества старинных источников освещается в докторской диссертации И.В. Розанова[23].

---

[14] ***Fütterer M.*** Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg, 1982.

[15] ***Crocker E.Ch.*** An Introductory Study of the Italian Canzona for Instrumental Ensembles and Its Influence upon the Baroque Sonata: Ph.D., Music / Radcliffe College, 1943. [16] ***Друскин М.*** Клавирная музыка. Л., 1960; новое издание: ***Друскин М.*** Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. СПб: Композитор, 2007.

[17] ***Apel W.*** Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel, 1967.

[18] ***Cooper K.*** The Clavichord in the Eighteenth Century: Ph.D., Musicology / Columbia University, 1971.

[19] ***Harich-Schneider E.*** The Harpsichord. An Introduction to Technique, Style and The Historical Sources. Kassel; Basel; Tours; London: Barenreiter, 1973.

[20] ***O'Brien G.G.*** Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition: Ph.D., Music / University of Edinburgh, 1984.

[21] ***Lister C.G***. Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750: Ph.D., Musicology / University of North Carolina, 1979.

[22] ***Nahm D.A.*** The Virgil Clavier and Keyboard Pedagogy Method: D.M.A., Music Education / Catholic University of America, w. y.

[23] ***Розанов И.В.*** От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов: Дис. … д-ра иск. СПб., 2002. См. также: ***Summer W.L.*** THE PIANOFORTE. L., 1966; ***Boalch D.H.*** Makes of the harpsichord and clavichord 1440–1840. 2th Ed. Oxford, 1974; ***Ehrlich C.*** THE PIANO. A History. L., 1976.

Автор убедительно связывает появление нового инструментария с кардинальными изменениями в музыкальном мышлении, происходившими на протяжении XVIII века. К. Рестле обосновывает закономерность появления «клавира с молоточками», анализируя исторические материалы XV–XVIII веков[24]. Некоторые аспекты *фортепианной техники* раннего периода и особенности звукоизвлечения являются темой диссертации В.Г. Дженкинса[25]. Упомянутые труды помогают понять *взаимосвязь процесса совершенствования и изменения инструментария с исполнительской практикой и эстетическими требованиями времени.*

Истории ***фортепианного исполнительства*** посвящены исследования Н.И. Мельниковой[26], Э.В. Элберта[27], В. фон Ленца[28], Р. В. Эванса[29], Г. Шонберга[30], И. Кайзера[31]. В докторской диссертации Н.И. Мельниковой представлена концепция постепенной историзации исполнительского искусства, которое становилось «прямым *носителем памяти музыкальной культуры* и превращалось *в самостоятельную сферу гуманитарного познания наследия,* где формировались собственные познавательные технологии, собственные грамматики, собственная историческая, теоретическая, методическая проблематика и т.д.»[32] В книге Э. Элберта вкратце прослеживается весь комплекс

---

[24] ***Restle K.*** Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts: Ph.D., Musicology. München, 1989.

[25] ***Jenkins W.G.*** The Legato Touch and the «Ordinary» Manner of Keyboard Playing from 1750–1850: Some Aspects of the Early Development of Piano Technique: Ph.D., Music / Cambridge University, 1976.

[26] ***Мельникова Н.И***. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск, 2002.

[27] ***Albert E.W.*** The Piano: Its History, Makers, Players and Music. Longmans: Green and Co., 1940.

[28] ***Lenz W. von.*** Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persцnlicher Bekanntschaft. *Liszt - Chopin - Tausig – Henselt*: *Reprint der Originalausgabe von 1892 in deutscher Sprache.*Düsseldorf, 2000.

[29] ***Evans R.W.*** The Solo Piano: Teaching, Technique and Performance in the Late 19th Century: Ph.D., Musicology / University of Bristol, .w. y.

[30] ***Schonberg H.C***. The Great Pianists. N.Y., 1963. На рус. яз.: ***Шонберг Г.*** Великие пианисты. М., 2003.

[31] ***Kaizer J***. Grosse Pianisten in unserer Zeit. München, 1972. Добавлю сюда: ***Chasins A.*** Speaking of pianists. N.Y., 1973; ***Mach E.*** Great Contemporary Pianists Speak for Themselves. N.Y., 1991; ***Rattalino P.*** Storia del Pianoforte: lo strumento, la musica, gli interpreti, Il Saggiatore. Milano, 1982; ***Rattalino P.*** Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi Pianisti. Giunti Martello, 1984.

[32] ***Мельникова Н.И.*** Фортепианное искусство как культурологический феномен: Автореф. дис. … д-ра иск. Новосибирск, 2002. С.13.

вопросов, связанных с историей фортепиано: эволюция инструмента в контексте исполнительства и композиторского творчества. Вильгельм фон Ленц, лично общавшийся с выдающимися виртуозами XIX столетия, оставил интересные свидетельства о фортепианном искусстве своего времени. Фортепианная методика, техника и концертная практика конца XIX века стала темой диссертации Р.В. Эванса. Г. Шонберг в манере, далекой от академизма, рисует живые портреты легендарных пианистов прошлого и настоящего. Автор уделяет большое внимание житейским подробностям, характеризующим соответствующую эпоху и социальный статус исполнителя, которые практически не затрагиваются в обобщающих теоретических трудах. Наиболее подробно он останавливается на XIX столетии – веке великих виртуозов. В книге штудгартского профессора И. Кайзера, более расположенного к теоретизированию, дается панорама фортепианного искусства XX века – от Артура Рубинштейна до Фридриха Гульды. Отмеченные источники, взаимно дополняя друг друга, представляют *целостную картину фортепианного искусства* как относительно самостоятельной сферы художественного творчества.

(2)

Феномен ***инструментальной виртуозности*** по-разному раскрывался в различные исторические эпохи и изменялся в зависимости от господствующего типа профессионализма. Барочный идеал виртуоза, принадлежащий И. Кунау, утверждается в его романе «Музыкальный шарлатан»[33] . Инструментальные особенности виртуозного стиля Д. Скарлатти стали темой монографии И. Окраинец[34] . Дж.А. Боссин обращается к творчеству М. Клементи и лондонской виртуозной школы[35] . Моцартовский виртуозный стиль на примере его отдельных клавирных вариаций, особенно изобретательных в фактурном отношении, рассматривается в диссертации В.Р. Нив[36] . Весьма значителен перечень работ, посвященных романтической виртуозности

[33] См.: ***Музыкальная эстетика Западной Европы 17–18 веков.*** М., 1971. С. 234; ***Остроумова Н.*** Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. М.: ПРЕСТ, 2003.

[34] ***Окраинец И.*** Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М., 1994

[35] ***Bossin J.A.*** Die Entstehung der Konzertsonate: Muzio Clementi und die Londoner Schule der Klaviervirtuosität um 1780: Ph.D., Musicology / Technische Universität. Berlin, o. J.

[36] ***Neve V.R.*** Virtuosity in Mozart's Independent Piano Variations: D.M.A., Performance / University of Kansas, 1979.

и ее отдельным представителям[37] . Наиболее содержательная и теоретически обоснованная концепция этого феномена дана в книге Д. Рабиновича «Исполнитель и стиль»[38] . Наблюдения над современной концертной практикой свидетельствуют о формировании виртуозности нового типа, которая, по мнению А. Хитрука, «становится сугубо камерным явлением»[39] . Эти работы подтверждают наши предположения об *исторической изменчивости виртуозности* и о существовании ее *различных типов* в зависимости от их принадлежности к определенным тенденциям инструментализма.

(3)

Переходя к обзору работ, где рассматривается вопрос о ***пианистичности*** изложения, следует остановиться на генезисе термина «инструментальный фактор», который используется в данном исследовании, но не является общепринятым. Впервые он возникает в книге Л. Сабанеева «Всеобщая история музыки», где ему приписывается решающая роль в исторической смене инструментальных стилей. По мнению автора, «клавесинный тип вызвал классический тип музыки, фортепиано – Бетховена, усовершенствование рояля Эраром –

[37] См.: ***Mäkelä T***. Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische Untersuchung der Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik: Ph.D., Musicology / Technische Universität, Berlin, 1988; ***Bélance-Zank I***. Sigismund Thalberg as Virtuoso: His Contributions to Nineteenth-Century Pianism: Ph.D., Musicology / Duke University; ***Nautsch H***. Friedrich Kalkbrenner: Ph.D., Musicology. Hamburg, 1983; ***Pollei P.C.*** Virtuoso Style in the Piano Concertos of Camille Saint-Saëns: Ph.D., Performance / Florida State University, 1975; ***Schilling B.*** Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888): Ph.D., Musicology. Köln; ***Jankelevitc V.*** Liszt et la rhapsodie. Paris, 1979; ***Walker A.*** Franz Liszt: the virtuoso years. N.Y.: Knopf, 1983; ***Hominick I.G.*** Sigismund Thalberg (1812–1871) forgotten piano virtuoso: his career and musical contributions: DMA doc / Ohio State University, 1991; ***Lott R.A.*** Chickering, Steinway, and three nineteenth-century European Piano virtuosos // Journal of the American Musical Instrument Society XXI (1995). P. 65-86; ***Murphy K.*** Liszt and virtuosity in Paris in the 1830: The artist as Romantic hero, Essay in honour of David Evatt Tunley, Nedlands: University of Western Australia, Callaway International Resource Centre for Musik Education, 1995. P. 91-104; ***Kim E.*** The Virtuosic Pianism of the Legendary Pianists in the Mid-Nineteenth to Early Twentieth Century: An Analysis of Selected Works: D.M.A., Performance / City University of New York; ***Hopcroft M.O.***. Franz Liszt as Virtuoso Critic: Ph.D., Musicology / University of California at Los Angeles, 2001; ***Froud N.E.*** La virtuosité dans les études pour piano publiées à Paris au dix-neuvième siècle: Ph.D., Musicology. Paris; ***Samson J.*** Virtuosity and the Musical Work : The Transcendental Studies of Liszt. Cambridge Univ. Pr., 2003.

[38] ***Рабинович Д.*** Исполнитель и стиль. М., 1979; 1981. Вып. 1, 2.

[39] ***Хитрук А.*** Неистовый ревнитель пианизма // Музыкальная академия. 2001. .№1. С. 68.

Листа и Шопена»[40]. В монографии К. Зенкина не используется термин «инструментальный фактор», но его концепция формирования романтической миниатюры весьма близка идеям Л. Сабанеева. К. Зенкин пишет: «Романтическая миниатюра могла возникнуть не раньше, чем клавишный инструмент обрел обертонно-педальную слитность звучания, стал петь. Есть определенная связь между клавесинным отчетливо-отрывистым "атомарным" звукоизвлечением и "составленностью", "микроблочностью" старинных миниатюрных рондо, с одной стороны, и – слитным длением фортепианных звуков и "волновой" романтической формой, ощущаемой как единый порыв или дуновение, с другой»[41]. Композиторское творчество, в свою очередь, также оказывало ощутимое воздействие на совершенствование инструментария. Примеры подобного рода рассматриваются в статье Н. Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике»[42] и в специальных разделах монографии Л. Кириллиной, где высказывается идея о гипотетическом «идеальном» фортепиано, существовавшем в воображении композитора[43]. Взгляды Л. Сабанева были подвергнуты критике в статье Г. Когана «Теория "инструментального фактора" и проблема французского клавесинизма». Предостерегая от абсолютизации влияния определенного инструмента на стиль произведения, Г. Коган высказывает мысль, что, «учитывая *"природу инструмента", можно вскрыть происхождение некоего общего начала в различных стилях и различий в пределах одного стиля*»[44].

В нашей работе ***под инструментальным фактором понимается воздействие природы инструмента (его конструкции, особенностей звукоизвлечения, «звукового мира») и традиций исполнительской практики на формальные и стилистические параметры композиторского творчества.***

Совершенно естественно, что инструментальный фактор является одним из определяющих в констатации пианистичности. Многочисленные примеры пианистичности изложения собраны и систематизированы в книге Г. Когана «О фортепианной фактуре»[45]. Часть из них взята из арсенала выдающихся пианистов-транскрипторов. В какой-то мере пианистичность индивидуальна, она всегда связана с гармонией авторского замысла и звуковыми возможностями инструмента. Как писал Г. Коган, «У Лешетицкого, у Годовского, у Бузони рояль звучал по-разному, но у всех он *звучал*»[46]. Фактура их обработок потенциально содержит образ, соотнесенный с природой инструмента. В процессе общения с инструментом в художественной практике вырабатываются устойчивые фактурные модели, своего рода «эталоны пианистичности», концентрирующие коллективный опыт. Поэтому эволюция фортепианного письма наиболее наглядна в жанре инструктивного этюда, который ориентируется на стабильные пианистические формулы. История этого жанра становится предметом изучения П.Ф. Гэнза[47], С.Р. Финлоу[48], Д.М. Грэхема[49] и Ф. Аугустини[50]. Культура пения на фортепиано в связи с проблемой пианистичности изложения в историческом аспекте также рассматривается в специальных трудах[51].

Проблема пианистичности имеет отчетливо выраженный *эргономический аспект*, подразумевающий оптимальное (физиологически и акустически оправданное) взаимодействие «творящей руки» музыканта и строения клавиатуры. Здесь представляется важным замечание Э. Коуна об особенном типе музыкальных произведений, «написанных для собственного удовольствия играющих»[52]. Действительно, существует целый ряд произведений виртуозного плана, среди которых немало транскрипций, представляющих сугубо инструмен-

[40] ***Сабанеев Л.*** Всеобщая история музыки. М., 1925. С. 31. Отголоски этой концепции можно найти в статье: ***Droysen-Reber D.*** Èrard und die Klaviervirtuosen seinerzeit // Harpa: Internationales Harfen-Journal. 18 (1995), P. 19-21; а также в диссертации: ***Kiriakidou G.E.*** The development of the pianoforte and keyboard writing during the eighteenth century. Sheffield, 1990.

[41] ***Зенкин К.*** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. С. 9.

[42] ***Фишман Н.*** Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982. С. 189-194.

[43] ***Кириллина Л.*** Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 2009. Т. 2. С. 233-246.

[44] ***Коган Г.*** Избранные статьи. М., 1985. Вып. 3. С. 14.

[45] ***Он же.*** О фортепианной фактуре. М., 1961.

[46] Там же. С. 3.

[47] ***Ganz P.F.*** The Development of the Étude for Pianoforte: Ph.D., Music History and Literature / Northwestern University, 1960.

[48] ***Finlow S.R.*** The Piano Study from 1800 to 1850: Style and Technique in Didactic Virtuoso Piano Music from Cramer to Liszt: Ph.D., Musicology / Cambridge University, 1986.

[49] ***Graham D.M.*** An Analytical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt: D. M. A., Performance / Peabody Conservatory of Music, 1979.

[50] ***Augustini F.*** Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung: Ph.D., Musicology. Köln, o. J.

[51] См.: ***Jou J.-J.J.*** Bel Canto: Its Effect on Piano Repertoire of the Nineteenth Century: D. M. A., Performance / University of Washington, 1997; ***Rose M.I.*** L'Art de bien chanter and the Early French Piano Style, 1780–1820: Ph.D., Musicology / N.Y. University, w. y.

[52] ***Cone E.T***. The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. P. 4.

тальный интерес. Иногда их создает не столько музыкальный талант, сколько «сознание творящей руки»[53], конечно же, связанной со слуховой сферой, но испытывающей непосредственную чувственную радость от физического процесса игры, от покорной податливости механизма, который становится органическим продолжением тела. В аппликатурных обозначениях фиксируется процесс взаимодействия руки и клавиатуры, а иногда и предполагается определенный художественный замысел. Поэтому исторический обзор аппликатурных принципов, представленный в диссертации С. Добровольского[54], интересен нам не только с точки зрения формирования пианистичности, но и в контексте определения основных тенденций инструментального искусства.

Обзор литературы, освещающей инструментальный аспект проблемы, позволяет заключить, что:

1. предлагаемая нами концепция основных тенденций инструментализма не противоречит ключевым направлениям в изучении этой сферы;

2. исследования виртуозности проводились, как правило, в рамках отдельных исторических периодов и стилей и не содержат обобщающей типологии этого явления;

3. в изученных трудах имеются важные наблюдения над природой пианистичности, но нет четко сформулированных ее критериев и не определены ее принципы.

Таким образом, подтверждается актуальность задач, намеченных нами в инструментальной области.

б) структурно-композиционный аспект

Цели обзора литературы в данном разделе состоят в следующем: (1) установить, насколько изучена теория транскрипторского искусства, и рассмотреть, как решались вопросы терминологии и систематизации в этой сфере; (2) определить значимость основных положений учения о фактуре и теории музыкального текста для исследования транскрипции; (3) обобщить наблюдения над техникой создания транскрипций, содержащиеся в работах локального плана.

(1)

Первым фундаментальным исследованием ***теории и истории фортепианной транскрипции*** в отечественном музыкознании является кандидатская диссертация Н.В. Прокиной[55]. Транскрипция и ее разновидности (парафразы, фантазии, попурри, сюиты «на темы», аранжировки-переложения, вариации, транскрипции) рассматриваются автором как *вторичные музыкальные жанры*. В их генезисе – такие явления вариационной природы, как мессы-пародии, хоральные обработки, обработки фольклорных мелодий. Транскрипции разделяются Прокиной на два основных вида: (1) *строгие*, сохраняющие исходную гармоническую структуру, и (2) *свободные*, допускающие изменения в гармонии[56]. Примером строгих транскрипций, по ее мнению, является транскрипторское творчество Листа, образцом свободных – транскрипции Рахманинова. Транскрипция рождается во взаимодействии различных стилей – *исходного* (стиль оригинала) и *воздействующего* (стиль транскриптора), в результате чего возникает *итоговый* стиль (стиль транскрипции). Это взаимодействие протекает при типизированном сочетании неизменных и обновляемых компонентов. Неизменными остаются форма и мелодия оригинала, которые представляют исходный стиль. Фактура, инструментовка, гармония – это компоненты, изменяемые под влиянием воздействующего стиля.

Главное достоинство диссертации Прокиной заключается в том, что в ней намечен комплексный подход к объекту исследования, включающий исторический, структурно-композиционный и стилистический аспекты. Однако, на наш взгляд, автором не уделено должного внимания *инструментальной* стороне вопроса, связи транскрипций с виртуозной сферой и с практикой импровизационного исполнительства. Нам трудно согласиться с трактовкой транскрипции *как жанра*, классификация транскрипций также представляется несколько схематичной, не отражающей всего многообразия явления. В частности, далеко не все транскрипции Листа можно назвать строгими, а транскрипции Рахманинова – свободными, даже исходя из предложенных в исследовании критериев. К сожалению, круг образцов транскрипторского творчества, анализируемых в диссертации, дос-

---

[53] Термин Г. Башляра (***Башляр Г.*** Новый рационализм. М.,1987. С. 226.).

[54] ***Добровольский С. А.*** Современные принципы фортепианной аппликатуры в свете ее исторической эволюции: Дис. …канд. иск. М., 1982.

[55] ***Прокина Н.В.*** Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: Дис. … канд. иск. М., 1988.

[56] Подобного разделения вслед за Н.В. Прокиной придерживаются также Р.Р. Шайхутдинов (см.: ***Шайхутдинов Р.Р.*** Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: Автореф. дис. … канд. иск. Магнитогорск, 2001. С.12.) и ***Н.П. Иванчей*** (см.: Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: Автореф. дис. … канд. иск. Ростов н/Д., 2009. С.4.).

таточно ограничен. В него не попали транскрипции и фантазии Тальберга, Гензельта, Пабста, Балакирева, Мошковского, Годовского и др. К тому же со времени написания диссертации появились новые произведения, не вписывающиеся в концепцию автора, существенно обогатилась специальная литература. Тем не менее отдельные утверждения Прокиной мы намерены учитывать в своем исследовании.

Большое внимание транскрипциям уделял Г.М. Коган, под редакцией которого издавалась «Школа фортепианной транскрипции», где представлен параллельный текст оригиналов и нескольких обработок, наиболее показательных с исторической точки зрения[57]. В статье «О транскрипции» исследователь дает определение и классификацию ее разновидностей, проводит культурологические параллели с литературным переводом и пьесами Шекспира[58]. Небольшая глава о транскрипции содержится в книге С.Е. Фейнберга, который считает, что транскрипции «представляют собой особый род творческой интерпретации. <…> При этом *граница, разделяющая сочинение и исполнительство, захватывает в какой-то мере область композиторского творчества»*[59].

С диалогической точки зрения рассматривается феномен транскрипции в книге Эдварда Коуна «Голос композитора». «Если музыка является языком, тогда кто же говорит?»[60] – вопрошает автор. Исполнение для него – это некий «совокупный продукт» композитора и исполнителя, каждый из которых имеет свой собственный голос, влияющий на конечный художественный результат. В транскрипциях голоса автора и транскриптора предстают в разных сочетаниях. «Транскрипция, верная автору, вроде брамсовской леворучной фортепианной версии Чаконы Баха, полностью подчиняет голос транскриптора композитору. Действительно, в транскрипциях, сделанных для вполне практических целей (подобно четырехручным клавирам симфоний), голос транскриптора незначителен; исполнители и их аудитория имеют шанс через транскрипцию воспринять оригинал. (Исполнение клавирных пьес на фортепиано, строго говоря, является транскрипцией именно этого типа.) <…> На другом краю находится полностью переработанная Бузони та же Чакона, в которой скорее Бузони говорит через Баха, чем Бах через Бузони. Около этих

[57] ***Коган Г.*** Школа фортепианной транскрипции. М., 1937, 1970.
[58] ***Коган Г.*** О транскрипции // Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2.
[59] ***Фейнберг С.*** Пианизм как искусство. М., 2001. С. 27. (Курсив мой. – Б.Б.)
[60] ***Cone E.T***. The Composer's Voice. P. 1.

полюсов и между ними расположено множество градаций, вроде бесчисленных листовских обработок, парафраз и фантазий. Некоторые из них достоверно передают оригинальное композиторское послание, в других мы слышим прежде всего голос Листа, в третьих отчетливо воплощается некая "смешанная", носящая черты обоих соавторов, личность»[61]. Таким образом, Э. Коуном намечена классификация транскрипций, исходящая из *цели транскриптора* и *степени его вмешательства в оригинал*.

Концертной скрипичной транскрипции XX века посвящена содержательная статья В. Руденко, который также подчеркивает необходимость комплексного подхода к феномену транскрипции – «на фоне общего развития музыкального исполнительства, композиторского творчества, педагогики и в связи с определенными общественно-историческими условиями жизни общества»[62]. Автор трактует термин «транскрипция» в широком смысле – «как отражение сущности творческого процесса инструментального преобразования оригинала»[63], что представляется нам вполне правомерным. Но этому верному пониманию, на наш взгляд, противоречит постоянно используемое исследователем словосочетание «жанр транскрипции» – ведь «отражение сущности творческого процесса» вряд ли можно считать жанром. В. Руденко различает три разновидности этого инструментального преобразования: (1) переложение, в котором изобретательная инструментовка помогает раскрытию содержания оригинала; (2) обработка, где идеи автора обогащаются новыми гранями; (3) свободная обработка, в которой оригинал является материалом для создания новой пьесы, отражающей художественную индивидуальность транскриптора[64]. Эта классификация вполне близка идеям Э. Коуна о соотношении «голосов» автора и транскриптора.

Знакомство с трудами, освещающими вопросы теории транскрипции, позволяет констатировать ее недостаточную разработанность, отсутствие стабильной терминологии и общепринятых критериев классификации. В то же время подтверждается правомерности комплексного подхода для изучения указанного феномена.

[61] Ibid. P. 76-77.
[62] ***Руденко В.*** Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. М., 1979.С. 23.
[63] Там же. С. 25.
[64] См.: Там же. С. 24-27.

(2)

Очевидно, что какова бы ни была цель транскриптора и степень его переработки оригинала, *фактурный рисунок подлинника всё равно подвергается определенным изменениям*. Эти модификации составляют *техническую сторону транскрипторского искусства*, для рассмотрения которой применимо учение о фактуре[65]. Согласно Е. Назайкинскому, ф а к т у р а в м у з ы к е – «это художественно целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов»[66]. Ю. Тюлин определяет *мелодику*, *гармонию* и *ритм* как «основные конструктивные *компоненты музыкальной фактуры*»[67]. В транскрипциях наблюдается разный уровень изменчивости отмеченных составляющих, что свидетельствует о близости с вариационной техникой и служит иногда критерием для классификации разновидностей транскрипции.

Л. Годовский в предисловии к обработкам песен Шуберта так декларирует свою задачу: «Обрабатывая эти двенадцать песен Шуберта, я ставил перед собой цель не просто переложить их с голоса для исполнения на фортепиано; моей целью было создать фортепианные сочинения на вокальном материале, раскрыть его, истолковать текст песни так, как мог бы это сделать композитор, когда он обрабатывает тему, сочиняя вариации»[68]. Слова одного из самых значительных мастеров транскрипций свидетельствуют о том, что он полностью сознавал родство вариаций и транскрипций.

«Истолковать текст» – ключевая фраза, которая подводит нас к проблеме ***музыкального текста***. Эта проблема, имеющая междисциплинарный характер, исследуется в монографии М.Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства», наиболее важной для нас в методологическом плане. Автор рассматривает онтологические особенности музыкального текста, его отличие от музыкального произведения, отношения с музыкальным языком и музыкальной речью, специфику музыкального контекста и механизм интертекстуальных взаимодействий, некоторые аспекты музыкальной семантики. В книге анализируется обширный культурологический материал,

[65] См.: ***Тюлин Ю.*** Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М., 1976; ***Холопова В.*** Фактура. М., 1979.

[66] ***Назайкинский Е. В.*** Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 74.

[67] ***Тюлин Ю.*** Учение о музыкальной фактуре... С. 7.

[68] ***Годовский Л.*** Транскрипции. для фортепиано. М., 1970. Вып. 1. С. 3.

на основании которого М.Г. Арановский формулирует свое определение музыкального текста и обозначает его структурные уровни. В процессе изложения он неоднократно обращается к «практике создания авторами собственных текстов на основе чужих, практике, весьма распространенной в эпохи барокко, классицизма и дожившей вместе с романтическими традициями до XX века»[69]. Интертекстуальность как композиционный принцип характерна, по его мнению, для целого ряда жанров, существующих на основе заимствования чужих текстов. Приведу еще одну очень важную цитату: «Отношения между двумя текстами неизбежно обретают характер *диалога*. <…> Второй текст может стать либо *продолжением* первого, либо его *трансформацией*; в первом случае мы получаем *вариацию*, а во втором – *деривацию*»[70]. Здесь опять подтверждается родство вариационной и транскрипторской техник, и имеются все основания утверждать, что упомянутый «второй случай» может быть связан именно с *транскрипцией*, пересоздающей, *трансформирующей* изначальный текст. Трансформация может рассматриваться на структурно-композиционном уровне и на уровне стилистических взаимодействий, как это делается в книге М.Г. Арановского. Но для изучения транскрипции важна еще и инструментальная сторона. И здесь мы вновь возвращаемся (но уже в инструментальном плане) к *цели* транскриптора и *степени его вмешательства в оригинал*.

(3)

Значительное количество рассматриваемых источников посвящены отдельным явлениям транскрипторской сферы, ограниченным определенным историческим периодом или конкретными персоналиями. Поэтому их суммарный обзор способен дать представление об ***истории транскрипторского искусства***, как она отражена в специальной литературе. Кроме того, обобщение наблюдений различных авторов поможет нам сформулировать некоторые наиболее распространенные технические приемы создания транскрипций.

Техника транскрипций начинает формироваться на самых ранних этапах развития инструментализма. Д. Вад, обобщая практику инструментальных переложений вокальной музыки в XVI столетии, раз-

[69] ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 62.

[70] Там же. С. 246. Кстати, ***М.П. Райсингер*** считает ***деривацию и трансформацию*** важнейшей предпосылкой композиционного процесса у Генделя (См.: ***Risinger M.P.*** Derivation and Transformation: Understanding the Compositional Premises and Procedures of George Frideric Handel: Ph.D., Musicology / Harvard University, w.y).

личает три способа: (1) *строгая интабуляция*, которая тем не менее может включать некоторые украшения, особенно в начале, где фактура еще не плотная; (2) *глосса*, означающая постоянные диминуции; (3) *пародия* или *пародия в значении парафразы*. В то время как *пародия* предполагает смесь явных заимствований и оригинального текста, *пародия в значении парафразы* включает темы, которые сохраняют структуру вокального оригинала[71]. В другой своей работе этот же автор рассматривает *технику пародии* в инструментальной музыке XVII века. Он выделяет два типа переработки оригинала: (1) заимствованный материал предстает в той же последовательности, что и в подлиннике; (2) свободно перерабатывается без сохранения структуры исходной модели[72]. В качестве примера Д. Вад сравнивает три обработки мадригала *«Anchor che col partire»* Киприана де Роре, принадлежащие В. Галилеи, М. Нойзиндлеру и Н. де ла Гроту (*Nicolas de la Grotte*)[73]. Очевидно, что уже на заре инструментального искусства утверждаются две основные традиции использования заимствованного материала – строгая и свободная, которые различаются по степени преобразования формальных структур подлинника, но всегда *изменяют его фактуру*.

Инструментальный фактор также начинает оказывать свое воздействие на изложение материала. В этом плане показательна статья Г. Сэдлера об авторских клавесинных транскрипциях оркестровых фрагментов «Галантной Индии» Ж.-Ф. Рамо, предпринятых им после неудачного представления этой оперы. «Транскрипции Рамо, несмотря на возможность их исполнения инструментальным составом, *явно предназначены для клавира*. Модификации оригинальных пьес весьма существенны: они включают *детальную проработку фактуры, выявление скрытых голосов, значительную переделку аккомпанемента, имитацию оркестральной звучности посредством аккордового письма и свободного введения орнаментальных клавирных формул*. К тому же *купюры*, произведенные в различных местах оригинала, выгодно оттеняют новые фактурные решения»[74]. Итак,

[71] ***Ward J.*** The Use of Borrowed Material in l6th-Century Instrumental Music // Journal of the American Musicological Society 5 (Summer 1952). P. 88-98.

[72] ***Idem.*** Parody Technique in Sixteenth-century Instrumental Music // Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs / Ed. Gustave Reese and Rose Brandel. N.Y: Free Press, 1965. P. 208-228.

[73] **Ibid**. P. 212–214.

[74] ***Sadler G.*** Rameau's Harpsichord Transcriptions from *Les Indes galantes.* // Early Music 7 (January 1979). P. 18-24. (Курсив мой.– Б.Б.).

Г. Сэндлер констатирует здесь (1) *адаптацию* произведения для клавирного исполнения, (2) *редуцирование* формальных структур (купюры) и (3) *разрастание* фактуры (орнаментика).

К сходным результатам приходят исследователи творчества И.С. Баха, который был одним из самых продуктивных транскрипторов в истории музыки, – ему принадлежит более пятисот транскрипций[75]. Поэтому в книге У. Зигеле техника транскрипций рассматривается в тесной связи с композиторской манерой Баха[76], а К. Вольф изучает процесс формирования музыкального мышления композитора на примере его обработок концертов А. Вивальди[77]. Ф.С. Макамбер и А. Манн анализируют баховские переработки собственных сочинений[78], причем А. Манн берет их в широком контексте барочной традиции *пародии* и *автопародии*. Он считает, что «представление о "транскрипции" явно слишком узко для описания ряда произведений, чьи связи простираются за пределы некой мнимой модели. Баховская пародийная техника должна рассматриваться как переделка уже существующих произведений в совершенно новую композицию, свидетельствующую о силе его дара изобретения (*power of invention*)»[79]. П. Элдрич видит близость транскрипторского мастерства Баха к импровизационной орнаментальной манере, характерной для барокко[80]. Н. Карел дает классификацию всех сочинений Баха, в которых встречаются какие-либо заимствования, в виде таблицы обработок и делает вывод, что *заимствования* и *адаптация* являются краеугольным камнем его композиционного процесса[81].

[75] См.: ***Paul L.D.*** Bach as Transcriber // Music & Letters 34 (1953). S. 306-313; ***Göllner T.*** J.S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions // Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer / Hrsg. H.C.R. Landon und R.E. Chapman. London, 1970. P. 253-260.

[76] ***Siegele U.*** Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Neuhausen-Stuttgart, 1975.

[77] ***Wolff Ch.*** Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of "Musical Thinking // *Bach: Essays on His Life and Music.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. P. 72-83. См. также: ***Schulze H.-J***. Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen - Studien oder Auftragswerke? // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973 bis 1977. Liepzig 1978. S. 80-93; ***Klein H.-G.*** Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs: Ph.D., Musicology. Hamburg, 1969.

[78] См.: ***Macomber F.S.*** Bach's Re-Use of His Own Music: A Study in Transcription: Ph.D., Music / Syracuse University, 1967; ***Mann A.*** Bach's Parody Technique and its Frontiers // *Bach Studies* / Ed. Don O. Franklin. Cambridge: University Press, 1989. P. 115-124.

[79] **Ibid.** P. 124.

[80] ***Aldrich P***. Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation // Musical Quarterly 35 (1949). S. 26-35.

[81] ***Carrell N.*** Bach the Borrower. London: Allen and Unwin, 1967.

Л. Ройзман в статье «О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров» пишет: «Перекладывая оркестровые творения своих итальянских и немецких предшественников и современников, Бах делал это с видимым удовольствием, совершенствуя в процессе работы над транскрипциями свое изумительное мастерство клавириста. Здесь Бах выступает в роли прямого предшественника транскрипторов-просветителей XIX столетия – Листа, Бузони и других»[82]. Действительно, Баху уже известны технические приемы, которые будут активно разрабатываться позднейшими музыкантами. Его переложения – создания музыканта-практика, *адаптирующего* оригинал в зависимости от свойств инструментария. Обрабатывая для клавира *Concerti grossi*, он несомненно прибегал к *редуцированию* исходных партитур, а обращаясь к скрипичным образцам, помимо изменения тесситуры, связанного с возможностями клавира, прибегал к *фактурному усложнению* и полифонизации оригинала. Это обстоятельство отмечает Н. Копчевский: «В процессе переработки скрипичных произведений для клавира Бах был вынужден транспонировать их вниз, чтобы приспособить к диапазону инструмента. <…> Во многих случаях скрипичные фигурации, насыщенные скрытой полифонией, будучи перенесены на клавир, превращались в реальную полифоническую ткань»[83].

Транскрипции Моцарта не так многочисленны, как баховские, но в них просматриваются те же закономерности[84]. По мнению Ф. Эскаль, ранние клавирные концерты, написанные на материале сочинений Раупаха, Шобера, Хонауэра и Эккарда, отражают этапы становления собственного моцартовского стиля – от простых переложений через более сложные обработки к относительно самостоятельным произведениям. Здесь юный Моцарт продолжает барочную традицию *свободного* обращения с чужим материалом. Транскрипции пяти четырехголосных фуг из «Хорошо темперированного клавира» для двух скрипок, альта и баса, относящиеся к 1782 году, сделаны в *строгой* манере с большим пиететом к оригиналу и являются еще одним свидетельством неустанной работы Моцарта над своей композиторской техникой.

[82] ***Ройзман Л.*** О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып. 3. С. 159.

[83] ***Копчевский Н***. Комментарии // *Бах И.С.* Избранные произведения для клавира. М,.1979. Вып. 2. С. 148.

[84] См.: ***Fellerer K.G.*** Mozarts Bearbeitungen eigener Werke // Mozart-Jahrbuch 1951. Salzburg, 1953; ***Flothuis M.*** Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Salzburg, 1969; ***Holschneider A.*** Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen // Die Musikforschung 17 (1964), Heft 1; ***Escal F.*** Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme procès d'appropriation du discours // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 12 (December 1981). P. 117-139.

Бетховен также отдал дань транскрипторскому творчеству, что нашло отражение в специальной литературе[85]. Однако обработки опусов других композиторов с целью ученичества, в отличие от Моцарта и Баха, для него менее характерны[86]. Большую часть его транскрипций составляют переложения народных песен, в которых, по мнению Л. Кириллиной, «эстетический слух композитора-классика оказался неспособным преодолеть границу между “своим” и “чужим”, универсальным и локальным»[87]. Свои собственные произведения он перерабатывал для иного состава либо для того, чтобы представить более совершенный вариант, либо для сугубо практической цели распространения сочинения[88]. М. Швагер считает, что распространение нотопечатания и отсутствие законов об авторском праве на рубеже XVIII–XIX веков значительно способствовали популярности практики аранжировок[89].

XIX столетие – эпоха романтической виртуозности – стало «золотым веком» транскрипций. В трудах, раскрывающих особенности транскрипторского искусства этого периода, есть исследования общего характера[90], по отдельным направлениям (например, об оперных транскрипциях[91]) и многочисленные персоналии – диапазон индивидуальных различий здесь небывало широк.

[85] См.: ***Schwager M.A.*** Beethoven's Arrangements: The Chamber Works: Ph.D., Music / Harvard University, 1971. 2 vols.; ***Idem.*** Some Observations on Beethoven as an Arranger // The Musical Quarterly 60 (January 1974). P. 80-93; ***Enß E.*** Beethoven als Bearbeiter eigener Werke: Ph.D., Musicology. Freiburg im Breisgau, 1987; ***Cooper B.*** Beethoven and the Creative Process. Oxford: University Press, 1990. P. 59-74.

[86] См.: ***Derr E.*** A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2 // *Joseph Haydn:* Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5.-12. September 1982 / Ed. Eva Badura-Skoda. Munich: G. Henle, 1986. S. 159-170; ***Churgin B.*** Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection // Journal of Musicology 5 (Fall 1987). P. 457-477.

[87] ***Кириллина Л.*** Цит. соч. С. 179.

[88] См.: ***Lutes L.K.*** Beethoven's Reuses of His Own Compositions, 1782–1826: Ph.D. diss./ University of Southern California, 1975.

[89] См.: ***Schwager M.*** Some Observations on Beethoven as an Arranger. P.80.

[90] ***Huschke W***. Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840 // Liszt-Studien 4 (= Kongreßbericht Wien 1991). München; Salzburg, 1993. S. 95-99.

[91] ***Presser D.***: Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts // Archiv für Musikwissenschaft 12 (1955). S. 228ff; ***Suttoni Ch.R.*** Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era: Ph.D., Musicology / New York University, 1973. 2 vols.; ***Ivry B.*** Too Strong for Fantasias: Does the Popularization of Opera Themes breed Familarity – or Contempt? // Opera News 53 (21 January 1989). P. 20-21, 46; ***Keller C.*** Zum semantischen Aspekt von Opernparaphrasen Dissonanz // Dissonance 35 (1993). P. 13-16.

Центральной фигурой в мире романтической фортепианной транскрипции, несомненно, является Ф. Лист. Об этом свидетельствует обширный библиографический список, посвященный Листу-транскриптору, в котором чаще всего встречаются работы об оперных и вокальных транскрипциях[92]. Его соперник С. Тальберг удостоен гораздо меньшего внимания, и его творчество вспоминается, в основном, в сравнении с листовским[93]. Лист и Тальберг словно символизируют два основных направления транскрипторского искусства: первое представлено именами крупнейших композиторов (безусловно, некоторые из них одновременно были гениальными исполнителями), второе – фигурами преимущественно исполнителей-компози-

[92] ***Batta A***. Die Gattung Paraphrase im Schaffen von Franz Liszt. Gattung Paraphrase – die musikalische Haßliebe Liszts // Liszt-Studien 4 (= Kongreßbericht Wien 1991). München; Salzburg, 1993. S. 135-142; ***Broman S.*** Klaviertranskriptionen von Fr. Liszt, C. Reinecke u. Clara Schumann von Liedern Robert Schumanns: Ph.D., Musicology. Köln; ***Döhring S.*** Reminiscences: Liszts Konzeption der Klavierparaphrase // Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982 / Ed. J. Schläder and R. Quandt. Bochum: Laaber-Verlag, 1982. S. 131-151; ***George J.M.Jr.*** Franz Liszt's Transcriptions of Schubert's Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques: Ph.D., Performance / University of Iowa, 1976; ***Hofbauer M.*** Franz Liszts Opernbearbeitungen: Ph.D., Musicology. Hamburg; ***James B.W.*** Liszt Reading Italian Opera: The Sardanapale Sketchbook and Lisztian Reception of Mid-Century Italian Opera Conventions: Ph.D., Musicology / University of Wisconsin at Madison; ***Kabisch Th***. Liszt und Schubert. München; Salzburg, 1984; ***Kirsch W***. Franz Liszt als Bearbeiter eigener Werke // Liszt-Studien 2 (= Kongreßbericht Eisenstadt 1978). München; Salzburg, 1981. S. 97-113; ***Lin H.-M.*** Liszt's Solo Transcriptions of Schubert's Winterreise: D.M.A., Performance Piano / City University of New York, 2002; ***Loos H***. Liszts Klavierübertragungen von Werken Richard Wagners. Versuch einer Deutung // Liszt-Studien 3 (= Kongreßbericht Eisenstadt 1983). München; Salzburg, 1986. S. 103-118; ***Madsen Ch.A.*** The Schubert-Liszt Transcriptions: Text, Interpretation, and Lieder Transformation: Ph.D., Music History / University of Oregon, 2003; ***Protzies G.***Die Klaviertranskriptionen von Franz Liszt. Ph.D., Musicology. Bochum, o. J.; ***Redepenning D***. Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen. Hamburg, 1984; ***Redepenning D.*** Franz Liszt in seinen Eigenbearbeitungen; Schwerpunkt Spätwerk: Ph.D., Musicology. Hamburg, 1984; ***Riethmüller A***: Franz Liszts «Réminiscences de Don Juan» // Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht / Hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde. Wiesbaden, 1984. S. 276-291; ***Ubber Ch.*** Untersuchungen zum Etüdenschaffen von Franz Liszt: Ph.D., Musicology / Hochschule Köln, o. J.

[93] ***Musam G.*** Sigismund Thalberg als Klavier Komponist: Diss. Wien, 1937; ***Vitale V.*** Thalberg e Liszt: l'opera in salotto e in concerto // Il Melodramma italiano dell' Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila. Torino, 1977; ***Winkler G.J.*** "Einfeste Burg ist unser Gott": Meyerbeers Hugenotten in den Paraphrasen Thalbergs und Liszts, Der junge Liszt: Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposions. Wien, 1991; München: Katzbichler, 1993. S. 100-134; ***Bélance-Zank I.*** Sigismund Thalberg as Virtuoso: His Contributions to Nineteenth-Century Pianism: Ph.D., Musicology / Duke University; ***Hominick I.G.*** Sigismund Thalberg (1812–1871) forgotten piano virtuoso: his career and musical contributions: DMA doc. / Ohio State University, 1991.

торов. Для представителей первого пути инструментальный фактор при всей его значимости всё же оставался подчиненным интерпретаторской идее; для последователей второго течения он оказывался основным. Так элегантные и пианистически благодарные транскрипции М. Мошковского остались фактом истории именно инструментального искусства[94], тогда как обработки М. Регера могут считаться примером индивидуального прочтения творений Баха[95].

Два отмеченных курса не были строго параллельными, и между ними наблюдались взаимодействия. Например, К.Л. Хамильтон отмечает воздействие фактурных находок С. Тальберга на оперные транскрипции Ф. Листа, созданные после 1839 года[96]. Фортепианные транскрипции Й. Брамса – прежде всего *этюды*, написанные на основе классических сочинений и имеющие своей целью совершенствование пианистического мастерства[97]. В лучших образцах транскрипторского искусства интерпретационные намерения и инструментальная сторона обладают нерасторжимым единством. Инструментальные изменения становятся внешним выражением трактовки, ее техническим аппаратом. Причем наблюдается определенная общность технических приемов, не зависящая от инструментального состава.

И. Барсова на примере оркестровых транскрипций Г. Малера и А. Шёнберга регистрирует два типа изменений оркестровки: *увеличение* состава оркестра и его *редуцирование*[98]. Но сходные модификации можно обнаружить и в сольных транскрипциях: достаточно сравнить облегченную, предназначенную для любительского музи-

[94] См.: ***Hodos G.*** Transcriptions, Arrangements, Paraphrases: The Compositional Art of Moritz Moszkowski: D.M.A., Performance / City University of New York; ***Haddow J.C.*** Moritz Moszkowski and His Piano Music: Ph. D. Performance / Washington University, 1981.

[95] См.: ***Lorenzen J.*** Max Reger als Bach-Bearbeiter: Ph.D., Musicology. Freiburg im Breisgau, 1976; ***Ebbeke K.***. Max Reger als Bearbeiter Bachscher Werke // Musik und Kirche 51 (1981). S. 128-132; ***Lorenzen J***. Max Reger als Bearbeiter Bachs. Wiesbaden, 1982; ***Niebel J.*** Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation: Ph.D., Musicology. Tübingen, 1993.

[96] См.: ***Hamilton K.L.*** The opera – fantasias and transcriptions of Franz Liszt – a critical study: D.Phil. Oxford, 1989.

[97] ***Goertzen V.W.*** The Piano Transcriptions of Johannes Brahms: Ph.D., Musicology / University of Illinois, w.y.

[98] ***Барсова И.*** Густав Малер и Арнольд Шёнберг – авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Мат-лы междунар. науч. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2002. С. 204, 206. О транскрипциях А. Шёнберга см. также: ***Velten K.*** Schönbergs Bearbeitungen Brahmsscher und Bachscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses: Ph.D., Musicology. Köln, 1975.

цирования обработку и виртуозную транскрипцию одного и того же сочинения. В первом случае фактура упрощается, а во втором – разрастается и усложняется. Однако и в том и другом случае, если исходная партитура представляет иную, нежели в транскрипции, инструментальную сферу, она *адаптируется для инструмента-адресата*, воссоздается в присущей ему системе закономерностей.

Большинство работ, приведенных в данном разделе, содержит в той или иной степени описание – не всегда систематизированное – отмеченных приемов. Следуя критерию повторяемости, наметим предварительно ***три основных технических приема создания транскрипций***:

• ***адаптация***, которая применяется при смене инструментального состава;

• ***редукция***, связанная с упрощением, «скелетированием» (термин Л. Мазеля) фактуры и текстовыми купюрами;

• ***амплификация***[99], характеризующаяся усложнением и разрастанием фактуры, а иногда и формы произведения.

В ряде трудов указывается ***два направления транскрипторского творчества***: (1) транскрипции композиторов, «интерпретирующих» таким образом чужие произведения, и (2) транскрипции исполнителей-виртуозов, сделанных под значительным воздействием инструментального фактора. Достаточно традиционным для исследования транскрипций является их разделение на *строгие* и *свободные*. Таким образом, имеются основания сделать вывод, что *цель создания* и *степень вмешательства* транскриптора в оригинал могут быть использованы в качестве важнейших параметров изучения транскрипций.

в) стилистический аспект

Литературу, представленную в этом разделе, правомерно систематизировать на труды, посвященные (1) проблеме *стиля в музыке в целом*, (2) вопросам *стилистических взаимодействий в транскрипторской сфере* и (3) *частным наблюдениям* над конкретными примерами этих взаимодействий.

Среди фундаментальных исследований, наиболее важных в методологическом плане, отметим, прежде всего, работы М. Михайлова[100] и Е. Назайкинского[101], на которые мы ориентируемся в общих

[99] От лат. *amplificātio* увеличение, распространение [< *amplius* больше + *fācere* делать].

[100] ***Михайлов М.*** Стиль в музыке. Л., 1981.

[101] ***Назайкинский Е.*** Стиль и жанр в музыке. М., 2003.

вопросах, касающихся стиля в музыке. Широкая панорама исполнительских стилей в контексте художественной культуры XVIII–XX веков рассматривается в диссертации В. Чинаева на примере фортепианного искусства[102]. Его положение об «историзации исполнительского сознания», происходящей в процессе эволюции исполнительства, мы намерены конкретизировать применительно к миру транскрипций. Обобщения, касающиеся особенностей стилевых контактов при создании транскрипций, даются в трудах, которые уже упоминались нами в других разделах обзора литературы: в диссертации Н. Прокиной, книге Э. Коуна, исследовании М. Арановского. Это обстоятельство свидетельствует об известной условности разграничения структурно-композиционного и стилистического аспектов и об их тесной взаимосвязи.

Обзор источников, входящих в третью группу, позволяет поставить следующие задачи: (1) определить основные направления изучения *стилистических взаимодействий* и как они представлены в литературе, (2) обозначить принципы их осуществления в транскрипторской сфере и в смежных областях.

(1)

Изучение специальной литературы дает основание утверждать, что наиболее крупными фигурами в мире транскрипций, привлекающими постоянное внимание исследователей, являются Бах, Лист, Бузони и Годовский.

Бах. Образная и стилистическая трансформация оригинала, возникающая в результате контакта различных индивидуальностей, достаточно наглядно проявляется в творчестве И.С. Баха. К.Г. Фелерер, разбирая баховскую обработку “*Missa sine nomine*“ Палестрины, констатирует значительную модернизацию исходного произведения, в которой отразились черты музыкальной практики XVIII века[103]. В свою очередь изучение старинного стиля (например, произведений Дж. Фрескобальди) послужило, по мнению К. Вольфа, причиной стилистических изменений в позднем творчестве Баха[104]. Значит структура стилистических изменений, предложенная Н. Прокиной (исходный, воздействующий и итоговый стили), оказывается несколько упро-

[102] ***Чинаев В.*** Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства): Дис. … д-ра иск. М., 1995.

[103] ***Fellerer K.G.*** J. S. Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine* von Palestrina // Bach-Jahrbuch. 24 (1927). P. 123-132.

[104] См.: ***Wolff Ch.*** Die Stil Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk: Ph.D., Musicology. Erlangen, 1966.

щенной, и возникает необходимость более тонкой дифференциации. Стиль транскриптора влияет на стиль оригинала, но и сам, в свою очередь, также подвергается ответному воздействию.

Жизнь произведений Баха во времени предоставляет богатейший материал для изучения стилистических взаимодействий на различных уровнях. Многочисленные редакции, обработки, транскрипции, имеющие более чем двухвековую историю, не только раскрывают динамику постижения баховского стиля в отдельные исторические периоды, но и многое говорят об этих эпохах[105]. Объектом для обобщений подобного рода может служить исполнительская судьба отдельного произведения: например, скрипичной Чаконы[106] или «Хорошо темперированного клавира»[107].

Возрождение музыки Баха, произошедшее в эру романтизма, имело колоссальное историческое значение для осознания единства европейской музыкальной культуры и способствовало становлению принципа историзма в музыкальном мышлении[108]. Отдельные этапы этого процесса, запечатленные в обработках Ф. Бузони, М. Регера, А. Шёнберга, А. Веберна, рассматриваются в целом ряде работ. В содержательной статье Массимо ди Сандро анализируется техника и поэтика бузониевских транскрипций произведений Баха. Причем к обработкам, по мнению автора, приближаются и редакции Бузони, а его сочинения буквально пронизаны баховскими цитатами[109]. Сопоставление оригиналов органных хоральных прелюдий с их бузониевскими фортепианными версиями содержит диссертация Л.А. Лаудердейл-Хиндс[110]. Сравнительный анализ баховских транскрипций Бузони и Регера производит А. Риетмюллер[111]. В связи с транскрипциями Шёнберга и Веберна Х. Маркс, К. Фельтен и К. Дальхаус пишут о глубокой традиционности творчества этих композиторов[112]. Л.И. Ройзман рассматривает баховские органные сочинения в обработках С.Е. Фейнберга как пример творческой интерпретации[113].

[105] См.: ***Carruthers G.B***. Bach and the Piano: Editions, Arrangements, and Transcriptions from Czerny to Rachmaninov: Ph.D., Musicology / University of Victoria, 1987.

[106] См.: ***Murray R.P.*** Evolution of Interpretation as Reflected in Successive Editions of J.S. Bach's *Chaconne*: Ph.D., Performance / Indiana University, 1975.

[107] См.: ***Мильштейн Я.И.*** «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. М., 196.; ***Осокин С.Ю.*** Историческая жизнь музыкального произведения в исполнительском искусстве (на материале интерпретаций «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха): Дис. …канд. иск. М., 1992.

[108] ***Blume F.*** Bach in the Romantic Era / Translated by Piero Weiss // The Musical Quarterly 50 (July 1964). P. 290-306; ***Fishbaugh R.L.*** Elements of Romantic Tendency in Selected Keyboard Works of J.S. Bach: A Study with References to the Visual Arts: Ph.D., Music / New York University, 1978.

[109] ***Sandro M.D.*** Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni. Tecnica e poetica della riscrittura // Nuova Rivista Musicale Italiana. 32 (1998), 1/4. P. 217-232.

[110] ***Lauderdale-Hinds L.A.*** Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866–1924): A Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ: D.M.A., Performance / University of North Texas, 1980.

Базируясь на изученных источниках, правомерно сделать вывод, что баховское творчество и обработки, сделанные на основе его произведений, имеют важнейшее значение для исследования как транскрипторской сферы, так и происходящих в ней стилистических взаимодействий, что позволяет нам включить в данное исследование соответствующие параграфы, связанные с отмеченной проблематикой.

Лист. Мощным преобразователем чужого стиля был Ф. Лист. Литература, посвященная его транскрипторскому творчеству, указана в предшествующем разделе нашего обзора, так как в ней трудно порой разделить структурно-композиционный и стилистический аспекты. По словам М.Г. Арановского, «Лист, обращаясь к произведениям прошлого, делал их фактом с о в р е м е н н о й ему музыкальной культуры. Это превращение прошлого в настоящее, подлинное п е р е с о з д а н и е текста плюс европейский универсализм сближают Листа со Стравинским»[114]. Однако стилевые метаморфозы, происходящие с выбранными текстами, имеют у них разную природу. Для Стравинского актуальна идея условности искусства. Его обработки сопоставимы с барочной техникой пародирования (только с той поправкой, что для него существует более глубокая, чем у композиторов барокко, историческая перспектива)[115]. Для Листа, в целом, не характерна

[111] ***Riethmüller A***. Zu den Transkriptionen Bachscher Orgelwerke durch Busoni und Reger // Reger-Studien 3. Wiesbaden, 1988. S. 137-146.

[112] См.: ***Marx H.J.***: Von der Gegenwärtigkeit historicher Musik: Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation // Neue Zeitschrift für Musik 122 (1961). S. 49-51; ***Velten K.*** Schönbergs Bearbeitungen Brahmsscher und Bachscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses: Ph.D., Musicology. Köln, 1975; ***Dahlhaus C***. Analytische Instrumentation. Bachs sechssimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns // Bach-Interpretationen / Hrsg. von Martin Geck. Göttingen, 1969. S. 197ff. См. также: ***Börner H***. Original oder originell? Bach-Bearbeitungen von Komponisten des 20. Jahrhunderts // Musik und Gesellschaft 29 (1979). S. 79-84.

[113] ***Ройзман Л.И.*** Баховские органные сочинения в транскрипции для фортепиано С.Е. Фейнберга // С.Е. Фейнберг. Пианист. Композитор. Исследователь. М., 1984. С. 141-142.

[114] ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. С. 305.

[115] См***.: Brook B.S.*** Stravinsky's *Pulcinella*: The "Pergolesi" Sources» // Musiques, Signes, Images: Liber Amicorum Fransois Lesure / Ed. J.-M. Fauquet. Geneva: Minkoff, 1988. P. 41-66; ***Marschner B.*** Stravinsky's *Le baiser de la fée* and Its Meaning // *Dansk erbog for musikforskning* 8 (1977). P.51-83; ***Hirsbrunner Th***. Bearbeitungen, Fassungen von Strawinskys Hand // Colloquim Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag. Bern; Stuttgart, 1983. S. 97-104.

«игра в стиль». Его могучая индивидуальность присутствует во всех его созданиях, преображая все, к чему он прикасается. Причем его инструментальный стиль и ярко выраженное виртуозное начало обладают *активным трансформирующим потенциалом*. Поэтому к транскрипциям Листа мы будем обращаться во всех разделах нашего исследования, и во многом именно на их примере предполагается рассматривать виды стилистических взаимодействий.

Крупнейшими транскрипторами постлистовского периода, еще сохранившими связь с эстетикой романтизма, были Ф. Бузони и Л. Годовский. Их творчеством завершается «золотой век» фортепианной транскрипции, и в изменившемся историческом контексте им уже приходится энергично отстаивать свое право на соавторство с гениями прошлого. Годовский полемически восклицал: «По всем вопросам пишутся очерки. Истории и биографии имеют дело с событиями и людьми и так же незыблемы и авторитетны, как и любой шедевр в музыке. Из романов делают пьесы, а из пьес романы. Зачем же отказывать музыкантам в привилегии комментировать, критиковать, писать диссертации, вести дискуссии и проявлять богатый дар воображения, делая транскрипции, обработки и парафразы существующего уже сочинения!»[116] Бузони иронично констатировал, что транскрипция – «понятие, в наши дни вызывающее большие недоразумения и ставшее почти бранным словом»[117].

Годовский – прежде всего блистательный мастер пианизма, гений инструментальной культуры. Фундаментальная монография Дж. Николаса является наиболее авторитетным трудом, созданным на основе архивных материалов, предоставленных семьей Годовского[118]. Творчество «пианиста пианистов» исследуется в контексте эпохи, интереснейших биографических фактов и жизненной философии музыканта. Издание содержит каталог всех композиций Годовского и его дискографию. Книга М. Сашании специально посвящена транскрипциям Годовского[119]. Автор последовательно рассматривает три важнейших аспекта: исторический, аналитический и эстетический. В историческом плане определяется место обработок Годовского в

[116] ***Годовский Л.*** По поводу транскрипций, обработок и парафраз // ***Годовский Л***. Транскрипции. Для фортепиано. С. 3.

[117] ***Бузони Ф.*** Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб, 1912. С. 27.

[118] ***Nicholas J.*** Godowsky: The Pianists' Pianist. Appian Publications and Recordings (UK), 1989.

[119] ***Sachania M.*** The Arrangements of Leopold Godowsky: An Aesthetic, Historical, and Analytical Study / University of Cambridge, England, 1997.

транскрипторской сфере. В аналитическом разделе раскрываются особенности композиционной техники: гармонии, контрапункта, ритма, фактуры. Эстетический ракурс затрагивает как общие проблемы феномена транскрипции, так и творческие установки самого Годовского, объясняющие его пристрастие к этой форме проявления творческой активности. Исследование построено не по хронологическому, а по *стилевому* принципу. В первой части анализируются обработки произведений Шопена, в том числе знаменитые Этюды, которые являются непревзойденным шедевром пианистической изобретательности. Во второй части в центре внимания находятся транскрипции композиторов эпохи барокко (сюита «Ренессанс» и сонаты Баха для скрипки и виолончели). В третьей части объединены все остальные транскрипции – от шубертовских песен и «симфонических метаморфоз» по И. Штраусу до Альбениса. М. Сашания подчеркивает значительную роль вариационности в транскрипторском искусстве Годовского и указывает на различные степени *трансформации* оригинала, присущие разным периодам его деятельности. По мнению автора, более ранние обработки демонстрируют большую свободу обращения с подлинником и содержат более радикальные изменения, нежели транскрипции последних лет. И эта траектория, в связи с возрастающей историзацией музыкального мышления, характерна в целом для всей транскрипторской и исполнительской практики первой трети XX века. Ценным дополнением к исследованию является полный аннотированный каталог всех известных транскрипций Годовского.

Бузони – музыкант-философ, обладающий чрезвычайно дисциплинированным мышлением. Для него характерны единство и последовательность *эстетических взглядов*, выраженных в великолепной литературной форме, и *художественной практики* (как композиторской, так и исполнительской)[120]. В эстетической концепции Бузони понятие транскрипции трактуется очень широко, как *любая материализация абстрактной идеи*. «Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею. Мысль станет сонатой или концертом; человек – солдатом или священником. Это аранжировка оригинала»[121]. Личность Бузони, его взгляды

[120] ***Busoni F.*** Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. B., 1907; ***Idem.*** Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922; ***Idem.*** The Essence of Music / Translated by Rosamond Ley. London: Rockliff, 1957.

[121] ***Бузони Ф.*** Эскиз новой эстетики музыкального искусства. С.28-29.

и многообразное творчество стали темой ряда музыковедческих трудов[122]. Буквально все исследователи отмечают интеллектуализм Бузони, его укорененность в европейской культуре. Х. Крелманн дает обзор *всех* транскрипций Бузони в контексте его исполнительского и композиторского творчества[123]. Л. Ситски в книге «Бузони и фортепиано» утверждает, что транскрипции Бузони представляют своеобразный «синтез прошлого и будущего», как их представлял композитор[124]. Рассматривая бузониевскую идею *«единства музыки»*, автор квалифицирует его обработки и произведения на основе заимствованного материала как ярчайшее подтверждение этой мысли.

Сопоставляя наши собственные наблюдения с выводами упомянутых авторов, мы убеждаемся в том, что Годовский и Бузони представляют соответственно центробежную и центростремительную тенденции инструментального искусства и, следовательно, разные типы виртуозности и направления транскрипторской сферы.

Значительную часть изученной литературы образуют персоналии музыкантов, транскрипторское творчество которых носило эпизодический характер, но всё же оставило заметный след в этой сфере. В статьях А.М. Меркулова об оперной музыке Мусоргского в фортепианных обработках, о григовских четырехручных версиях сонат Моцарта, о фортепианных транскрипциях Чайковского и концертных обработках его сочинений неоднократно употребляется понятие *трансформации* применительно к инструментальным, фактурным и стилистическим изменениям оригинала[125]. Автор отмечает различные степени модификации исходного стиля. Например, в моцартовских обработках Чайковского он видит в одном случае «замечательный образец романтического переосмысления музыки Моцарта», а в другом – регистрирует «некоторую стилистическую двойственность»[126].

[122] ***Коган Г.*** Ферручо Бузони. М., 1971; ***Dent E.J***. Ferruccio Busoni, a biography. Oxford: Clarendon Press, 1966; ***Stuckenschmidt H.*** Ferruccio Busoni: chronicle of a European. N.Y., 1970; ***Meyer H***. Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine Stilkritische Untersuchung: Ph.D., Musicology. Göttingen, 1969; ***Prinz U.*** Ferruccio Busoni als Klavierkomponist: Ph.D., Musicology. Tübingen, 1974; ***Sitsky L***. Busoni and the piano: the works, the writings, and the recordings. Westport: Greenwood Press, 1986; ***Riethmüller A.*** Ferruccio Busonis Poetik. N.Y.: Schott, 1988; ***Raessler D.M.*** Ferruccio Busoni as Experimental Keyboard Composer in Theory and Practice: Ph.D., Musicology / University of California at Santa Barbara, w.y.

[123] ***Krellmann H.*** Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Regensburg, 1966.

[124] ***Sitsky L.*** Busoni and the Piano. P. 313.

[125] ***Меркулов А.М.*** Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации) // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. Моск. консерватории. М., 1989. С. 30; Оперная музыка Мусоргского в фортепианных обработках // М.П. Мусоргский: современные проблемы интерпретации: Сб. науч. тр. Моск. консерватории. М., 1990. С. 83; Чайковский – автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П.И. Чайковского: Вопросы интерпретации: Сб. науч. тр. Моск. консерватории. М., 1991. С. 123.

Несмотря на определенный спад интереса к транскрипции к середине XX века, она продолжает привлекать внимание как композиторов, так и исполнителей. В исполнительском искусстве принцип «внутрихудожественной коммуникации»[127] функционирует на уровне взаимодействия композиторского и исполнительского стилей, разделяемых (или объединяемых?) семантически активным «культурным пространством». Влияние Бузони явственно ощутимо в творчестве одного из самых загадочных музыкантов XX века – Кайкхосру Шапурджи Сорабджи. Его перу принадлежат труднейшие транскрипции сочинений Баха, Бизе, И. Штрауса, Оффенбаха, Римского-Корсакова, Р. Штрауса и других, и он нередко прибегает к цитированию и аранжировке чужих тем. Главное фортепианное произведение композитора, идущее более трех часов, – «*Opus clavicembalisticum*» – имеет своим прообразом «Контрапунктическую фантазию» Бузони. Материалы, касающиеся Сорабджи, собраны в книге «Критическое празднество». В третьей части этой книги большой раздел посвящен его фортепианным произведениям и особенностям их интерпретации[128]. Творчество Сорабджи практически неизвестно в России. Поэтому наше обращение к анализу некоторых его транскрипций призвано привлечь внимание исполнителей и исследователей к этому примечательному явлению.

Транскрипции исполнителей XX столетия преследуют разные цели. С одной стороны, создаются *виртуозные* обработки популярных классических номеров, в которых исполнители демонстрируют свое уникальное владение инструментом (что, конечно, не исключает и интерпретационных намерений)[129]. «Фортепианная акробатика» –

[126] ***Меркулов А.М.*** Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.): Сб. науч. тр. Моск. консерватории. М., 1990. С. 75.

[127] Термин М.Г. Арановского.

[128] ***Sorabji.*** A Critical Celebration. Ed. by P. Rapoport. Published by Scolar Press, Gower House, Croft Road, Aldershot, Hampshire GU11 3HR, England and Ashgate Publishing Company, Old Post Road, Brookfield, Vermont 05036, USA. См. также: ***Abrahams S.J.*** *Le Mauvais Jardinier:* A Reassessment of the Myths and Music of Kaikhosru Shapurji Sorabji: Ph.D., Musicology / King's College, University of London, 2002.

[129] Назову в этом ряду транскрипции и фантазии В. Горовица («Пляска смерти» Сен-Санса – Листа, рапсодии Листа, фантазия «Кармен»), Г.Р. Гинзбурга («Каватина Фигаро»), Д. Циффры (полька «Трик-трак» И. Штрауса, «Полет шмеля» Римского-Корсакова), А. Володося (Концертная парафраза на «Турецкий марш» Моцарта).

так называется глава монографии Г. Пласкина, посвященная виртуозным обработкам Горовица, «фактурная изобретательность которых непредставима даже для Листа»[130]. С другой стороны, появляются *транскрипции-интерпретации*, в которых инструментальная сторона, при всей ее значимости, носит служебный характер. Именно интерпретационный потенциал инструментального мастерства подчеркивает А. Кандинский-Рыбников, рассматривая транскрипции Плетнева по балетам Чайковского[131].

К транскрипции близко примыкают исполнительские редакции, настолько преображающие оригинал, что А. Меркулов их справедливо назвал «редакциями-транскрипциями»[132]. Другой сферой легитимного вторжения в авторский текст является практика создания каденций[133]. Каденции, с XVIII века утвердившиеся в жанре концерта с оркестром, в романтическую эпоху проникают и в сольное исполнительство. Э. Изаи писал: «никакая каденция, ни длинная, ни короткая, в общем не бывает хорошей. Либо она стремится остаться в стиле произведения, попросту воспроизводя его темы и одноголосные пассажи,– то, о чем, без всякого сомнения, Бетховен не мог помышлять, начертав слова "*ad libitum*", либо же, наоборот, каденция выходит из рамок, чтобы стать индивидуальной, и производит, таким образом, впечатление, отвлекающее слушателя от всего, что ей предшествовало. Единство с этих пор нарушено; оригинальный стиль мгновенно исчез за другим, который не идет с ним ни в какое сравнение»[134]. Отмеченные факты являются областью активного взаимодействия композиторского и исполнительского стилей, приводящего к определенной трансформации, и этим они близки транскрипции.

Подытоживая обзор литературы, входящей в данный раздел, отметим следующее:

1. в большинстве рассмотренных источников природа стилистических взаимодействий исследуется на уровне отдельных персоналий;

———

[130] ***Plaskin G.*** Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz. N.Y., 1983. P. 249.

[131] ***Кандинский-Рыбников А.*** Заметки об искусстве Михаила Плетнева // Советская музыка. 1982. №11. С. 61-70.

[132] ***Меркулов А.*** «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2 (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 19). М., 1997. С. 92.

[133] ***Он же.*** Каденция солиста XVIII – начала XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2–4.

[134] ***Изаи Э.*** Анри Вьетан – мой учитель // Музыкальное исполнительство. М., 1973. Вып. 8. С. 223.

2. накопленный материал дает возможность для широких обобщений и систематизации принципов стилистических взаимодействий как в транскрипторской сфере, так и в смежных с ней областях.

г) культурологический аспект

Главной задачей предлагаемого обзора является: (1) определение степени изученности феномена фортепианной транскрипции с культурологической точки зрения; (2) обоснование введения понятия *метод трансформации*.

Культурологические труды, находящиеся в поле нашего внимания, можно разделить на *общие* и *специальные*. В основополагающих исследованиях по герменевтике, семиотике, семантике, структурализму крайне редко возникает музыкальная проблематика. Однако такие фундаментальные понятия, как *произведение*, *текст*, *контекст*, *интертекстуальность*, *знак*, *символ*, *интерпретация,* являются общими для всех видов искусства. Поэтому закономерности образования ментальных структур и функционирования знаковых систем нередко экстраполировались на музыку.

С точки зрения герменевтики принципиально важным видится утверждение Х.-Г. Гадамера о пределах рационального познания произведения искусства: «…сколько бы оно ни представлялось исторической данностью и одновременно возможным предметом научного исследования, всё же остается в силе то утверждение, что оно само говорит нам нечто — причем таким образом, что сказанное им никогда не удастся исчерпать в понятии»[135]. Применительно к музыке об этом говорит А.В. Михайлов: «Каждое произведение есть некоторый бесконечный облик смысла, который нам одновременно дан как целое, и в то же время мы знаем, что раскрыть его до самых последних окончаний и концов мы никогда не будем в состоянии»[136]. Эта неисчерпаемость, развертывающаяся во времени, составляет актуальное бытие произведения, которое реализуется в различных интерпретациях. «*Ис-полнение* – это воссоздание самой бытийной структурности произведения в его предметной полноте», – пишет М.А. Аркадьев[137].

———

[135] ***Гадамер Х.-Г.*** Герменевтика и деконструкция / Под ред. В. Штегмайера, Хю Франка, Б.В. Маркова. СПб.,1999. С. 205.

[136] ***Михайлов А.В.*** Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // ***Михайлов А.В.*** Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998. С.136.

[137] ***Аркадьев М.А.*** Временные структуры новоевропейской музыки. (Опыт феноменологического исследования). М., 1993. С. 17.

П.С. Волкова рассматривает транскрипцию как частный случай реинтерпретации – феномена, характерного для всех видов искусства. Реинтерпретация «выступает в качестве такой художественной системы, в которой «продукт первичной художественной деятельности» присутствует лишь на уровне элемента. Поскольку последний “работает” исключительно на актуализацию закона эстетического воздействия, реинтерпретация приобретает статус первичной художественной деятельности»[138].

Различие *произведения* и *текста*, предлагаемое Р. Бартом[139], есть различие актуального и потенциального существования наличной художественной системы. Музыкальный текст, зафиксированный при помощи конвенциональной графики, представляет собой знаковую конструкцию, в отношении которой вполне правомерен семиотический анализ. По мнению философов, «семиотика – это не более чем один из случаев двойственного рассмотрения чего угодно. В этом смысле мы не знаем другого, более последовательного дуализма. Семиотический дуализм «знак – обозначаемое» – это глава с зашифрованным названием, названием, в котором зашифрован дуализм предметного человеческого мышления»[140]. Сложные многоуровневые знаковые системы, к которым принадлежит и нотный текст, обладают качеством многомерности, потенциальной полисемии. Или, как об этом пишет М.К. Мамардашвили, «в знаковых системах со всеми их структурами и элементами потенциально дана, содержится вся наблюдаемая человеком Вселенная, и если мы чего-то не знаем об этой Вселенной, то это что-то фиксируется как наблюдатель. Тогда сам факт такой фиксации будет означать, что мы чего-то не извлекли из того, что в принципе должно содержаться в получаемой информации, – мы не извлекли из нее себя»[141]. «Извлечение себя» из готового текста нередко происходит с транскрипторами-романтиками, которые попутно переносят этот текст в свое время.

---

[138] ***Волкова П.С.*** Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства ХХ века): Автореф..дис. … д-ра иск. Саратов, 2009. С. 15.

[139] См.: ***Барт Р.*** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С . 418; См. также: ***Суханцева В.К.*** Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. Гл.3, § 1.

[140] ***Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.*** Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С.88.

[141] Там же. С. 88.

Несколько иной путь создания транскрипций сопоставим с техникой литературного художественного перевода в трактовке М. Волькенштейна. Он считает: «Адекватный перевод стиха невозможен, так как языки различны, а информация содержится в каждом слове и в каждом звуке. Различны и информационные программы в оригинальном и иноязычном тексте — они рассчитаны на читателей с разным тезаурусом. Поэт-переводчик пытается оптимально перекодировать исходную информацию на другой язык. Различные информационные планы могут быть неравноценны в стихах разного жанра, стиля и содержания. Переводчик определяет относительную ценность той или иной части стихотворной сущности и сохраняет то, что наиболее ценно, поступаясь менее важным»[142]. Транскриптор также определяет для себя относительную ценность отдельных параметров исходного текста, как смысловых, так и акустических. Но в любом случае отношение оригинала и транскрипции является *отношением текстов*, то есть примером ***интертекстуального взаимодействия***.

Термин *интертекстуальность* введен в обращение теоретиком постструктурализма Ю. Кристева в 1967 году. «Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М. Бахтина “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” (1924 г.), где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами»[143]. Конкретные формы литературной интертекстуальности, по мнению И.И. Ильина, это — «заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, экранизация, использование эпиграфов и т.д.»[144]

Сходные явления широко распространены в музыке, и примеры музыкальной интертекстуальности стали активно изучаться музыковедами конца ХХ века. Наиболее распространенный ракурс изучения связан с образной и стилистической преемственностью родствен-

---

[142] ***Волькенштейн М.*** Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. №1.

[143] ***Ильин И.И.*** Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.,1999. С.204-205.

[144] Там же. С. 208.

ных художественных индивидуальностей. «Интертекстуальную игру» с музыкальной речью Глюка и Чимарозы в опере Гайдна «Вознагражденная верность» усматривает С. Кларк[145]. На трансформацию гайдновского тематического материала в фортепианных сонатах ор. 2 Бетховена указывает Э. Дер[146]. Взаимосвязь моцартовского «Реквиема» и *Missa Solemnis* Бетховена документально, на основе эскизов, удостоверяет Б. Чеджин[147]. Статья Э. Коуна полемически называется «Шубертовский Бетховен» и посвящена бетховенским аллюзиям в поздних фортепианных сочинениях Шуберта[148]. О. Нейбоур анализирует взаимодействие текстов Шумана и Брамса[149].

Если тематика упомянутых выше работ ограничивается контактом стилей старших и младших современников, то в музыке XX столетия интертекстуальные связи часто простираются в глубину веков. Э. Коун рассматривает неоклассицистские произведения Стравинского, построенные по моделям XVIII–XIX столетий[150]. А. Гриттен называет свою монографию «Голоса Стравинского». «Принцип концертирования», выраженный в неоклассических сочинениях композитора, он рассматривает в свете трех концепций: учения Б. Асафьева о процессуальности музыкальной формы, идей Э. Коуна, изложенных в книге «Голос композитора», и «теории диалога» М. Бахтина[151].

Ряд трудов посвящен практике заимствования чужого материала в широком историческом и культурном контексте. Некоторые из них были написаны задолго до появления термина *интертекстуальность*, как, например, статья Л. Харрисона «О цитировании», где композиционная техника Айвза сопоставляется с писательской манерой Джеймса Джойса[152]. В статье Г. Уоткинса на примере произведений Стравинского, Л. Фосса, Кагеля, Берио, Кейджа демонстрируются поли-

[145] ***Clark C.*** Intertextual Play and Haydn's La fedeltà premiata // Current Musicology. 1993. №51. P. 59-81.
[146] ***Derr E.*** A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2. P.159-70.
[147] ***Churgin B.*** Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection // Journal of Musicology 5 (Fall 1987). P. 457-477.
[148] ***Cone E.T.*** Schubert's Beethoven // The Musical Quarterly 56 (October 1970). P. 779-793. Reprinted in *The Creative World of Beethoven* / Ed. P. Lang. N.Y.: W.W. Norton, 1971. P. 277-291.
[149] ***Neighbour O.*** Brahms and Schumann: Two Opus Nines and Beyond // 19th-Century Music 7 (April 1984). P. 266-270.
[150] ***Cone E. \T.*** The Uses of Convention: Stravinsky and His Models // The Musical Quarterly 48 (July 1962). P. 287-99.
[151] ***Gritten A.*** Stravinsky's voices: Ph.D., Cambridge, 1999.
[152] ***Harrison L.*** «On Quotation» // Modern Music 23 (Summer 1946). P. 166-169.

стилистические тенденции музыки XX века[153]. Различные способы цитирования, характерные для авангарда второй половины XX столетия, отмечает П. Гриффитс. Их диапазон простирается от простого заимствования и коллажа до интеграции чужого материала[154]. Р. Хеттен, доказывая правомерность применения интертекстуальной методики для изучения музыкального искусства, выделяет два основных уровня ее функционирования: *стилистический* и *стратегический*[155]. Образцом стилистического плана является, по его мнению, третья часть струнного Квартета ор. 132 Бетховена, где музыка наполняется глубоким смыслом благодаря сознательному обращению композитора к ренессансным и барочным моделям. Впечатляющим примером стратегической интертекстуальности он считает третью часть Симфонии Л. Берио, наполненную многочисленными цитатами из Малера, Шумана, Баха и других музыкальных и литературных источников.

На русском языке наиболее фундаментальным комплексным исследованием феномена интертекстуальности в музыке является неоднократно цитированная нами монография М.Г. Арановского. Содержательное наполнение понятия «интертекстуальность» и его «официальный статус» в творческом процессе менялись со временем. М.Г. Арановский пишет: «если проследить исторический путь интертекстуальных взаимодействий как сознательно управляемого процесса – от Моцарта до Стравинского – можно заметить определенную закономерность: из композиционного принципа они постепенно и неуклонно трансформировались в стилевую идею и тем самым перемещались с уровня техники композиции на иной – более высокий – уровень поэтики»[156]. Формальный механизм отмеченного процесса Арановский обозначает лингвистическим понятием ***деривации***.

Под деривацией лингвисты понимают «такое преобразование одной структуры в другую, при котором производная структура и по своему грамматическому статусу, и по смыслу отличается от исходной структуры»[157]. Подобных примеров немало в музыкальном ис-

[153] ***Watkins G.*** Uses of the Past: A Synthesis // Soundings: Music in the Twentieth Century. N. Y.: Schirmer Books, 1988. P. 640-660
[154] ***Griffiths P.*** Quotation→Integration // Modern Music: The Avant-Garde Since 1945. N.Y.: George Braziller, 1981. P. 188-222
[155] ***Hatten R.*** The Place of Intertextuality in Music Studies // American Journal of Semiotics 3/4 (1985). P. 69-82.
[156] ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. С. 307.
[157] ***Храковский В.С.*** Деривационные отношения в тексте // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969. С. 169.

кусстве, и они становились предметом изучения. Например, деривационные процессы в Четвертой балладе Шопена, имеющие своей отправной точкой произведения Баха и Бетховена, стали объектом наблюдения для Н. Нетхейма[158]. В мире транскрипции нередки случаи, когда производная структура обретает полную автономию и получает равные права с оригиналом. Более того, в отдельные эпохи происходит даже вытеснение оригинала транскрипцией. Следовательно, для терминологической корректности необходимо предложить понятие, содержание которого отвечало бы описываемому процессу, охватывая и увеличение, и уменьшение текста, а также отражая стилистические и образные изменения исходной структуры. Таким термином, по нашему мнению, должно быть понятие ***трансформации.***

К слову *трансформация* прибегали многие исследователи, раскрывая то или иное преображение уже существующего материала. Например, М.П. Райсингер, изучая композиционный процесс у Генделя, говорит о «деривации и *трансформации*»[159]. К.Е. Фурман исследует переделки континентальных опер, *трансфомированных* для лондонской сцены[160]. Э. Дер указывает на «*трансформацию* гайдновского тематического материала в Первой фортепианной сонате Бетховена»[161]. Многократно понятие *трансформация* в сходном контексте употребляет М.Г. Арановский[162]. «Стиле*трансформирующими*» называет романтические редакции сонат Бетховена А.М. Меркулов[163]. Н.И. Мельникова видит в переводе графической записи произведения в акустическую форму его закономерную *трансформацию*[164]. О.Е. Левашева, характеризуя транскрипции Листа, называет их «фортепианной *трансформацией* иножанров»[165]. О листовской *«технике трансформации»* своих и чужих образов пишет Джим Семсон[166].

[158] ***Nettheim N.*** The Derivation of Chopin's Fourth *Ballade* from Bach and Beethoven // The Music Review 54 (May 1993). P. 95-111.

[159] ***Risinger M.P.*** Derivation and Transformation…

[160] ***Fuhrmann C.E.*** Adapted and Arranged for the English Stage: Continental Operas Transformed for the London Theater, 1814-33: Ph.D., Musicology, Washington University, 2001. 2 vols.

[161] ***Derr E.*** A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2. P. 164.

[162] ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. С. 49, 225, 260, 307.

[163] ***Меркулов А.*** «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена. С. 90.

[164] ***Мельникова Н.И.*** Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. С. 87.

[165] ***Левашева О Е.*** Ференц Лист: Молодые годы. М., 1998. С. 258.

[166] ***Samson J.*** Virtuosity and the Musical Work. *The Transcendental Studies* of Liszt. P. 107.

Употребление различными исследователями в ограниченном смысловом поле одинакового понятия свидетельствует о его несомненном терминологическом потенциале. Помимо формальных, стилевых и содержательных изменений, понятие *трансформация* способно охватить также модификации инструментального порядка. Таким образом, адекватно описывая отмеченные явления, оно имеет все основания войти в понятийный ряд и применяться в качестве *научного термина*.

Метод трансформации как основа отдельных видов творчества также привлекал внимание ряда ученых. Например, Е. Скурко, исследуя становление башкирской академической музыки, считает, что *метод трансформации* представляет «наиболее высокий уровень взаимодействия композиторского и фольклорного начал»[167]. О *методе трансформации* и его многообразных проявлениях в творчестве Листа пишет С. Калинин, подчеркивая, что «специфическим воплощением трансформации, а следовательно, трансцендентализации художественного замысла существующего произведения искусства явился созданный Листом ж а н р т р а н с к р и п ц и и»[168]. Со второй частью цитируемого утверждения можно было бы и поспорить: во-первых, транскрипция, по нашему мнению, не является жанром (подробнее на этом остановимся в соответствующем разделе), а во-вторых, не Лист явился создателем этого вида творчества. Но мы согласны с тем, что транскрипция является воплощением метода трансформации. Причем метод трансформации, по мнению исследователя, прочитывается в творчестве Листа на самых разных уровнях: трансформации мотивов-символов, авторского замысла (в многочисленных вариантах и редакциях собственных сочинений), философских и художественных концепций различных произведений искусства, преобразованных в программные музыкальные опусы. Такое понимание метода трансформации наиболее близко подходит к нашей трактовке. Как нам представляется, *метод трансформации* свойственен не только Листу, а является если не фундаментальным законом художественного мышления, то, по крайней мере, важнейшим механизмом, лежащим в основе феномена транскрипции, что мы и попытаемся доказать в предлагаемом исследовании. Универсальность ме-

[167] ***Скурко Е. Р.*** Башкирская академическая музыка: пути становления: Автореф. дис. …д-ра иск. М., 2004. С. 27.

[168] ***Калинин С.*** Трансцендентное в философии XVIII – первой половины XIX века в творчестве Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. Харьков, 2002. С. 98-99. (Разрядка моя.– Б.Б.).

тода трансформации мы видим в его тесной связи с *исполнительской* стороной творческого процесса, в частности, в преобразующем потенциале инструментального фактора.

Подводя итоги, отметим основные пункты, необходимые для дальнейшего изложения.

1. Феномен транскрипции является еще недостаточно изученной областью музыкального творчества.

2. Транскрипция связана с изменением инструментального статуса произведения. Поэтому ее комплексный анализ предполагает координацию с инструментальной сферой, полноправным репрезентантом которой является фортепианное искусство.

3. Практика транскрипции имеет точки соприкосновения с огромным массивом музыкальной литературы, так или иначе основанной на переработке уже существующих произведений. Аналогичные явления регистрируются в других видах искусства. Следовательно, изучение транскрипции может раскрыть важные стороны художественного мышления в целом.

4. В основе транскрипции и прилегающих к ней явлений лежит метод трансформации, заключающийся в том, что на базе существующей художественной реальности формируется качественно новое явление искусства, сохраняющее отдельные черты оригинала, но имеющее самостоятельное бытие.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ТЕНДЕНЦИЯ К ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ НЕЙТРАЛЬНОСТИ

1. Формирование тенденции

Формирование *тенденции к относительной инструментальной нейтральности* происходило при взаимодействии двух основных факторов: (1) инструментально-технического и (2) эстетического. Инструментально-технический фактор непосредственно связан с развитием инструментализма и представляет *внешнюю* сторону процесса. Эстетический фактор образует его *глубинные слои* и определяется эволюцией взглядов на природу и сущность музыкального искусства. Поэтому, как проницательно отметил О. Шпенглер, «еще более поучительной оказалась бы история музыкальных инструментов, если бы она излагалась не с технических точек зрения выработки тона, как это происходит сплошь и рядом, а из последних душевных глубин взыскуемой звуковой окраски и звукового воздействия»[1].

Инструментально-технический фактор. На ранних стадиях развития инструментализма отсутствие привязки произведения к конкретному инструментальному составу очень часто обусловливалось *практическими соображениями исполнения*, наличием соответствующего инструментария. Определенную роль здесь, помимо практической стороны, играла недостаточно развитая образно-акустическая дифференциация музыкального мышления, свойственная начальным этапам эволюции инструментализма. Так мадригалисты XVI века для подтверждения инструментальной принадлежности сочинений применяли обобщающие обозначения: *concertare*, *instrumenti*, *partitura*, *sonare*, *sonatore*, не конкретизируя их; или указывали название жанра: *Fantasie*, *Recercari*, *Canzone da sonar*[2]. В итальянских музыкальных сборниках позднего Возрождения были типичными «пометки “для клавишных”, “для органа или чембало”, “для чемба-

---

[1] ***Шпенглер О.*** Закат Европы. Гештальт и действительность. М., 1993. Т. 1. С. 212.

[2] См.: ***Fütterer M***. Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg, 1982. S. 59.

ло, монохорда или органа”»[3]. В 1578 году Эрнандо Кабесон опубликовал композиции своего отца – Антонио де Кабесона – в сборнике под названием «Музыкальные произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы», нотированном в испанской табулатурной записи[4]. Множество примеров подобного рода можно обнаружить в искусстве эпохи барокко. Для первых изданий концертов Генделя характерны обозначения: «для органа или харпсихорда» либо в обратной последовательности – «для харпсихорда или органа». Некоторые исследователи баховского творчества высказывают вполне обоснованное мнение, что популярная в репертуаре органистов доминорная Пассакалия была написана для педального клавикорда, а семь клавирных токкат предназначались для органа[5]; существуют также различные точки зрения на инструментальную принадлежность прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира».

Вариативность инструментального состава весьма характерна для сферы бытового любительского музицирования. В. Натансон в своей книге «Прошлое русского пианизма» приводит целый ряд таких примеров, которые в инструментальном плане принципиально не отличаются от исторически более ранних европейских образцов. Характеризуя популярные в русском быту XVIII века инструментальные обработки народных песен, он делает заключение, что эти переложения «хотя и отражали клавирный стиль эпохи, но только в общих чертах, пользуясь наиболее элементарными приемами изложения, возможными, в конечном счете, *на других инструментах*. Отлично характеризуя исторические связи русской инструментальной музыки с народно-песенным искусством, эти и другие *обработки не могут быть отнесены к какому-нибудь одному инструменту»*[6].

В зрелой инструментальной культуре (например, в произведениях Баха) приметы инструментальной нейтральности уже невозможно объяснить только особенностями исполнительской практики или неразвитостью инструментального мышления. *Здесь они чаще всего*

[3] ***Березовская Л.*** «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. 1995. №3. С.197.

[4] См.: ***Друскин М.*** Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л., 1960. С. 88-93.

[5] См., например: ***Ройзман Л.*** Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С. Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1976. Вып. 4. С. 119-155.

[6] ***Натансон В.А.*** Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). М., 1960. С. 11. (Курсив мой.– Б.Б.).

определяются ***особенностями художественного замысла****, в котором интеллектуальное начало преобладает над чувственно-эмоциональным, и* ***спецификой воплощения****, когда имманентные музыкальные структуры подчиняют себе инструментальный фактор*. Г. Гульд, отвечая на вопрос интервьюера об особенностях своей композиторской работы, утверждает, что именно архитектоника интересует его «гораздо больше, чем возможность применить некоторые звуки к определенному инструменту или вообще возможность их сыграть»[7]. А. Шнитке говорит по поводу своего Виолончельного концерта: «Ведь я писал, совершенно не думая о том, удобно или не удобно это будет для виолончели»[8].

Имманентные музыкальные структуры, зафиксированные в знаковой системе нотного текста, чтобы быть воспринятыми слушателем, нуждаются, в своем внешнем материальном обнаружении. *Поэтому инструментальный фактор, активно участвующий в этом обнаружении, представляет собой чувственно-материальную сторону актуального существования музыкального произведения.*

Эстетический фактор. В художественном творчестве интеллигибельное и сенсибельное находятся в весьма сложном сочетании и взаимопроникновении, не допускающем строгого разделения этих компонентов. «Обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления», как определяется в словаре С.И. Ожегова понятие «художественный образ», в нерасторжимой целостности объединяет чувственный и рациональный аспекты познания бытия. Становясь фактом искусства, художественный образ тем самым становится *фактом мышления*. «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный с п о с о б м ы ш л е н и я и п о з н а н и я»,– утверждает А. Потебня[9]. «Ощущение жизни у мыслителей и художников весьма различно, но средства выражения их бодрствования внутренне обладают одинаковой формой»,– резюмирует О. Шпенглер[10].

Художественное мышление, каким бы парадоксальным и причудливым оно ни представлялось, основывается на законах логики. Любое музыкальное произведение имеет скрытую или явную логичес-

[7] ***Гульд Г.*** Нет, я не эксцентрик. М., 2003. С. 70.

[8] ***Шнитке А.*** Беседы, выступления, статьи. М., 1994. С. 183.

[9] ***Потебня А.А.*** Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 97. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[10] ***Шпенглер О.*** Цит. соч. С. 211.

кую структуру, доступную анализу. Одно из самых глубоких феноменологических исследований музыкальной логики принадлежит А.Ф. Лосеву. Согласно его концепции, «*главное свойство музыкальной модификации мысли есть <…> принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия*»[11] . Чистое музыкальное бытие философ определяет как предельную бесформенность и хаотичность. Здесь явно ощущается влияние Шопенгауэра, для которого музыка была непосредственным выражением иррациональной и стихийной Мировой Воли[12] . Но Лосев видит, что в музыкальных произведениях хаос преобразуется в порядок. *Музыка как искусство*, замечает он, «известна нам лишь в стройнейших и законченных музыкальных образах, и о какой бы бесформенности и хаосе она ни говорила, всё же сама она дана в строжайшей форме, и иначе нельзя было бы говорить об *искусстве* музыки»[13] .

Объектом наблюдений и обобщений Лосева служила музыка определенного исторического периода, а именно XIX – начала XX века. Поэтому его выводы не всегда применимы к явлениям других эпох. Музыку с ее эйдетической сущностью Лосев противопоставляет науке, оперирующей логосами. Но хорошо известно, что в Средние века музыка входила в число научных дисциплин математического цикла. В музыке XX века нередко встречаются образцы, когда композиционная идея произведения также определяется математическими теориями (например, алгоритмическая и стохастическая музыка). Обосновывая тезис об идеальном единстве музыки, Лосев пишет: «В музыкальном произведении нельзя произвольно переставлять отдельные его моменты, нельзя его и г р а т ь с к о н ц а…»[14] Существование алеаторики, ракоходных канонов, таких зеркальных конструкций, как, например, опера Хиндемита «Туда и обратно», опровергают это утверждение. Поэтому есть основания утверждать, что ***в исторической перспективе логос и эйдос занимают в музыкальном искусстве равноправное положение***. Отнюдь не случайно в различные эпохи музыка воспринималась то как прямое олицетворение гармонии и порядка, то как выражение стихийного начала.

---

[11] ***Лосев А.Ф.*** Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 230..

[12] См.: ***Шопенгауэр А.*** Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 154-163.

[13] ***Лосев А.Ф.*** Цит. соч. С. 203.

[14] Там же. С. 230. (Разрядка моя. – Б.Б.). В цитируемом издании, вероятно, опечатка: вместо *«переставлять»* напечатано *«представлять»*, что делает не вполне понятным смысл фразы.

Основа мощной традиции, сопрягающей музыку с абстрактным миром идей, была положена учением пифагорейцев о ***гармонии сфер*** (VI–IV вв. до н. э.). Музыку сфер источает упорядоченный Космос. Единство всего сущего осознается при помощи числовых соотношений, которые определяют пропорции во вращениях небесных светил, порядок стихий и элементов, проецируются на смену времен года, пронизывают микрокосм человека и находят свое единичное воплощение в строении и звуках лиры. В эпоху Средневековья эта грандиозная и умозрительная картина миропорядка в христианской интерпретации получает иерархическую структуру, сохраняя идею *числа* как всепроникающего универсума[15] . Именно в музыке число обретает первичную чувственную наглядность. От Августина Блаженного и до Царлино музыка понимается как *«звучащее число»*, превращающее умопостигаемую сущность в слышимую данность. В классификации Боэция, разделившего музыку на (1) мировую (*mundana*), (2) человеческую (*humana*) и (3) инструментальную (*instrumentalis*), отмечены стадии этого превращения. Первые два вида, отражающие гармонию макрокосма и микрокосма, умопостигаемы, *но неслышимы*. Лишь третий вид – музыка инструментальная – переходит в мир чувственных явлений, сохраняя в то же время связь с высшими ступенями упомянутой иерархии.

В этой системе постулаты пифагорейской школы отмечены отчетливым влиянием ***неоплатонизма***. Неоплатоникам «вселенная видится как ряд повторений одного образца во всех элементах окружающей реальности, многочисленных отражений первообраза в его подобиях»[16] . Выскажу предположение, что аналитическая интуиция неоплатонизма, прозревавшая изоморфность мироздания, рассматривавшая иерархическую структуру миропорядка в виде многоуровневой эманации Единого, могла опосредованно повлиять на позднейшее формирование полифонической техники. Во всяком случае, здесь есть основания усмотреть некоторую аналогию.

Число, понимаемое в античности как величина, у неоплатоников и неопифагорейцев получает мистический и символический смысл, отражающий стадии эманаций Первоединого. ***Единица*** символизи-

---

[15] См.: ***Шестаков В.*** Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 5-92.

[16] ***Пильгун А.*** Понятие гармонии в западноевропейской музыкальной теории и философии XII – начала XIV века: Автореф. дис. … канд. иск. Л., 1989. С. 7.

рует Бога как Первопричину всего сущего. В нисходящей иерархии она становится символом церкви, а в музыкальной теории представляет *музыку как целое*. ***Двойка*** олицетворяет несовершенство материального мира, его отпадение от Абсолюта, ибо она имеет лишь начало и конец, не имеет середины и не делится на три; в ней также заключено противопоставление музыки небесной и человеческой. ***Три*** почитается совершенным числом, сопричастным Божественной Троице, его сакральное значение сохраняется в числах, кратных трем. Например, в триаду триад организовано учение о чинах ангельских в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита (V–VI вв.). Троичная структура лежит в основе средневекового разделения видов музыки, понятия о строении музыкальных произведений (начало–середина–конец) и определяет классификацию музыкальных инструментов на три группы, соответствующие трем христианским добродетелям. Число ***четыре***, вбирая в себя значения составляющих его чисел, воплощает гармонию, единство души и тела. Ему отвечает гармония природных стихий: четырех элементов, четырех времен года, четырех темпераментов. В музыке эта гармония претворяется в четыре нотные линейки, соответствующие четырем Евангелиям, в четыре тетрахорда, которые, в свою очередь, символизируют четыре периода жизни Христа. Особое значение для музыкальной теории имеет совершенное, не делящееся на другие числа, число ***семь***. В нем заключена мистическая связь музыки и Вселенной, так как семь тонов, извлекаемых при помощи семи струн лиры, соответствуют семи планетам и семи дням недели, и всё это совокупно отражает гармонию сфер.

Приведенные факты достаточно хорошо известны, но они необходимы для обоснования выводов, важных для дальнейшего изложения. Сформулируем выводы в виде следующих тезисов:

(1) В европейской культуре существует устойчивая традиция, согласно которой ***музыка имеет непосредственное отношение к онтологии*** и способна в символической форме передавать абстрактные понятия.

(2) Гармония мироздания здесь усматривается ***в числовых соотношениях***, которые объединяют сферу трансцендентного с миром явлений и получают наглядно-чувственное выражение ***именно в музыке***.

(3) Помимо музыки чувственного мира, существует представление о ***музыке, постигаемой только разумом*** и недоступной слуху. Это обстоятельство, переводящее хотя бы символически музыку в область

ментальных представлений, особенно значимо для формирования тенденции к относительной инструментальной нейтральности.

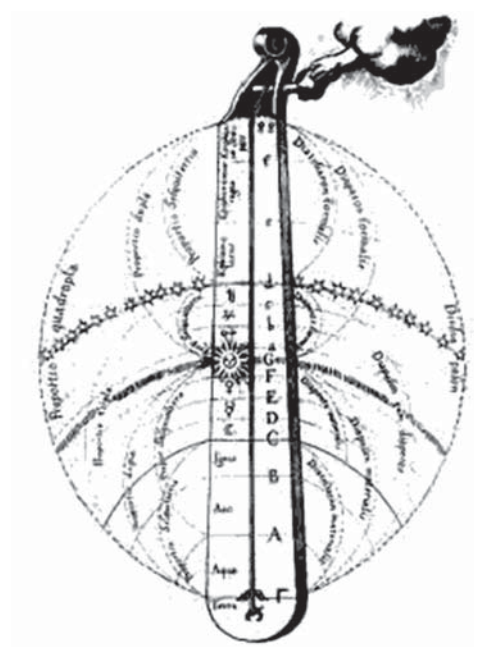


Рис. 1. *Мировой монохорд из «Земной музыки» Роберта Флудда*[17].

2. Логика в искусстве

Эйдетический и логический типы мышления сходны в том, что они являются типами *именно мышления* и, следовательно, отражают, хотя и с разных сторон, некую объективную действительность, подчиняются фундаментальным закономерностям мышления как такового. Это обстоятельство позволяет находить общие черты в далеких, с обыденной точки зрения, явлениях науки и искусства, рассматривать их как некое культурологическое единство, видеть в них «несходные подобия»[18]. Так при помощи метода «сравнительной морфологии», свободно сопоставляющего различные сферы деятельности человека, обнаруживающего в них всеобщий «язык форм вели-

[17] Роберт Флудд (1595–1637) – английский философ XVII в., считавшийся специалистом в оккультных науках.

[18] Понятие, введенное Псевдо-Дионисием Ареопагитом.

ких культур», О. Шпенглер «пытается извлечь из исторического праксиса высшего человечества квинтэссенцию исторического опыта»[19]. В конце XX века Дуглас Хофштадтер в своей книге «Гёдель, Эшер, Бах: вечная золотая цепь», получившей огромный резонанс среди интеллектуалов различных специальностей, сопрягает знаменитую «теорему о неполноте» Гёделя, апории Зенона, вопросы искусственного интеллекта и генетического кода, персонажей Л. Кэррола, коаны дзен-буддизма, изощренно-парадоксальную графику М. Эшера, «Музыкальное приношение» Баха и многое другое, чтобы попытаться решить сложнейшую философскую проблему — *появление живого из неживого*[20]. Автор усматривает глубинное родство математической логики и творческого мышления в существовании парадокса «странных петель». Парадокс заключается в том, что познание структуры какой-либо системы оказывается невозможным в рамках этой системы, а требует выхода в систему более высокого уровня. Примерами таких «странных петель» могут служить *Unendlicher Kanon* из «Музыкального приношения» Баха и гравюра Эшера «Рисующие руки» (Рис. 2).

Для завершения «Бесконечного канона» необходимо выйти из замкнутого круга повторений, а чтобы преодолеть «спутанность иерархий» в системе «Рисующие руки», нужен взгляд, находящийся в ином по отношению к гравюре измерении: взгляд автора, создающего рисунок, или стороннего наблюдателя, взирающего на автора и его рисунок.

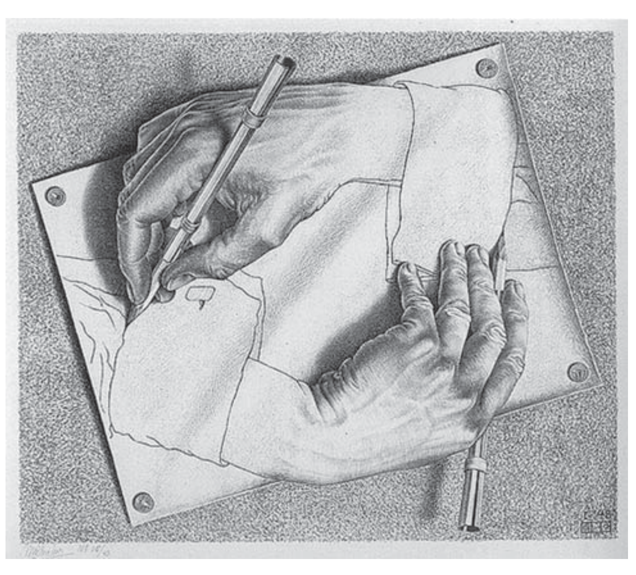


Рис. 2. *М. Эшер. Рисующие руки*

[19] ***Шпенглер О.*** Цит. соч. С. 188.

[20] ***Hofstadter D.R.*** GODEL, ESCHER, BACH: AN ETERNAL GOLDEN BRAID. N.Y.: Basic Books Inc. Publishers, 1979.

Как пишет Д. Хофштадтер в предисловии к юбилейному изданию своей книги, «система не может остаться бессмысленной, когда в ней возникают достаточно сложные изоморфизмы. Смысл появляется вопреки чьим-то лучшим намерениям сохранить символы бессмысленными!». И этот смысл далеко не всегда связан с чувственно-эмоциональным восприятием. Эмоциональный оттенок возникает уже как вторичная реакция в результате созерцания логической конструкции, математически выверенной или причудливо парадоксальной.

Конструкции первого типа имеют своим прообразом идею гармонии, соразмерности и подобия составляющих частей[21]. Это покоящиеся, часто симметричные изоморфные структуры, детерминированные непреложной линейной логикой причинно-следственных связей. В архитектуре это стройные и строгие классические фронтоны, ритмом колонн расчленяющие и организующие пространство. В скульптуре это совершенство пропорций античных статуй. В живописи – геометрически выверенное построение композиций у Леонардо, спокойная ясность Пуссена, «идеальные пейзажи» Клода Лоррена. В поэзии это так называемые твердые формы (сонет, венок сонетов, триолет, рондо), регламентирующие и направляющие фантазию стихотворца. В прозе – рационально безупречное сюжетосложение «Избирательного сродства» и «Новеллы» Гёте. В музыке – математическое конструирование нидерландцев, умиротворенная созерцательность и объективно-возвышенный тон Палестрины, симметрия кристаллических структур Веберна.

Конструкции второго типа строятся на «логике парадокса», избегающей строгой линейности, запуты-



Рис. 3. *Дж. Арчимбольдо. Библиотекарь*

[21] См.: ***Шестаков В.П.*** Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетикой мысли. М., 1973.

вающей причинно-следственные связи, использующей законы неполной симметрии, затейливую «игру ума». Экстравагантные создания Арчимбольдо, увиденные в антропоморфных «коллажах» из птиц, цветов, фруктов, овощей, злаков, кореньев, книг – это *умозрительные конструкции*, сочетающие натурализм деталей и иллюзорность целого[22]. В изобразительном искусстве XX века существует целое направление, получившее название *импоссибилизма*. Представители этого направления – Оскар Рутерсвард (*Oscar Reutersvard*)[23], Жос де Мей (*Jos de Mey*), Сандро дель Пре (*Sandro del Prete*), Иштван Орос (*Istvan Orosz*), Висенте Мевилла Сегуи (*Vicente Meavilla Segui*) – создают свои виртуозные оптические иллюзии, в основе которых лежат пространственно-геометрические парадоксы вроде знаменитой «ленты Мёбиуса», изображенные на евклидовой плоскости[24], или невозможного «трехбалочника» Р. Пенроуза (1958 г. Рис. 4). Эти эксперименты с восприятием пространства нередко имеют математическое обоснование[25].

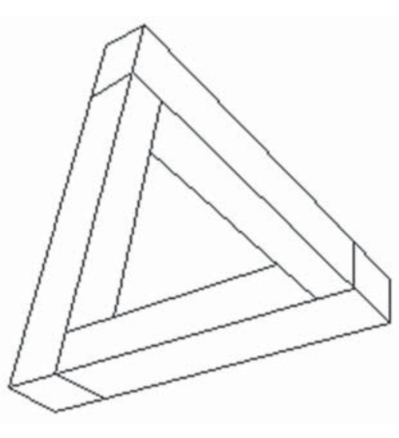


Рис. 4.

В литературе можно найти сходные примеры. Автор «Символической логики», математик Лютвидж Доджсон становится писателем Льюисом Кэрроллом, книги которого – «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» породили множество математических, шахматных и богословских интерпретаций[26]. Г.К. Честертон писал: «Льюиса Кэрролла должны читать не дети; дети пусть лучше лепят пирож-

[22] Известно, что Арчимбольдо (1527–1593) был знатоком музыки и создателем музыкальных автоматов. Идея его «цветового клавикорда» была основана на соответствии каждому тону определенного цвета из составленной им шкалы (см.: ***Klein A.B.*** Colour music. The art of light. London, 1926).

[23] См.: ***Рутерсвард О.*** Невозможные фигуры. М.: Стройиздат, 1990.

[24] См.: ***Краснощёков А.*** Метафизические мотивы в современной визуальной культуре // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: Мат-лы науч. конф. 20–21 октября 1999 г.: Тез. докл. и выступл. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 44-46.

[25] Кстати, Висенте Мевилла Сегуи (р. 1949) является профессором математики в Теруэле и Сарагосе.

[26] См.: ***Демурова Н.*** Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М., 1979.

ки из грязи; «Алису в Стране Чудес» ночами напролет должны штудировать мудрецы и седовласые философы, стремящиеся постичь труднейшую проблему метафизики, проникнув в пограничную зону между рациональным и иррациональным...»[27]

В музыке причудливое умозрительное конструирование присуще, в частности, феномену «полифонических шуток», в основе которых лежит идея о «сходстве несходного», парадоксальное «сочетание несочетаемого». Композитор усматривает некое единство контрастного, на первый взгляд, материала, дающее возможность одновременного проведения тем различного происхождения и характера, как это сделано, например, Бахом в *Quodlibet*, венчающем «Гольдберг-вариации». В области инструментального искусства такой же «игрой ума», непосредственно переходящей в инструментальную виртуозность, можно назвать «двойные» этюды Шопена в обработке Годовского. Их изощренная комбинаторика изначально исходит из сугубо формального признака общности – тонального единства[28]. Следующий уровень – структурное родство – уже не столь очевиден и требует определенной деформации сочетаемых элементов, их «подгонки» друг к другу. Нахождение допустимой меры деформации сродни поиску красивого решения замысловатой шахматной задачи или изящного доказательства теоремы.

Применительно к теме нашего исследования следует подчеркнуть тот факт, что ***в искусстве объективно существует область, в которой главенствующую роль играют общие для всех видов искусства конструктивные идеи, подчиняющиеся единым логическим закономерностям, независимо от конкретного материала искусства.*** Эти идеи, выраженные в вещественной форме, *сохраняют свое абстрактное измерение*, которое отчетливо воспринимается сквозь внешние чувственные покровы. Чувственно-эмоциональная сторона искусства уходит на второй план, оставаясь лишь «материальным носителем» информации. Логика, и в частности, математическая логика, будучи наиболее абстрактной, очищенной от наглядно-чувственного содержания формой мышления, становится здесь основным структурирующим компонентом, организующим «пространство смысла».

[27] ***Chesterton G.K.*** Library for the Nursery // Lunacy and Letters. London, 1958. P. 26.

[28] Исключением является комбинация Этюдов ор. 10, №11 (Es dur) и ор. 25, № 3 (F dur), которые объединены по признаку общности гармонической структуры в начальных построениях.

3. Чувственное и интеллектуальное

Еще в XVI веке испанский теоретик и органист Франсиско Салинас выдвинул следующую классификацию видов музыки, существенно отличающуюся от классификации Боэция:

(1) «Музыка, радующая только чувство. Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается». <…>

(2) «Музыка, имеющая своим предметом один разум <…>. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер и к музыке, выражающей способности духа.

(3) Середину между той и другой музыками занимает та, которая и слухом воспринимается, и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной; она не только приятна прелестью голосов и звуков, но наш разум находит в ней гармонический смысл»[29].

В этой систематизации пифагорейские воззрения соединились с ренессансным сенсуализмом. Классификация Салинаса смело охватывает пространные владения европейской музыкальной культуры, сопрягающей идеальное и чувственное. С одной стороны, музыка – это «звучащее число», некое объективное знание, таинственно связанное с гармонией мироздания, которая воплощается в строго рациональной, можно сказать математически выверенной, организации звучащей материи. С другой стороны – это «язык чувств», излучающий «животное тепло»[30], спонтанно и свободно отражающий динамику эмоциональной жизни и внешние впечатления. Инструментальная музыка объединяет указанные полюса потому, что «искусственные инструменты» являются *предметами, частью объективного мира*, но покоряются *субъективной воле человека*, одушевляющего их своим искусством.

В музыке позднего Возрождения и раннего барокко существовала традиция, восходящая к Средневековью, для которой, по характеристике Н. Копчевского, «основная ценность произведения заключалась

[29] ***Музыкальная** эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.* М., 1966. С. 414 - 415.

[30] «Животное тепло музыки» – определение Т. Манна.

в мастерстве обработки материала. <…> Профессиональные музыканты не стремились к оригинальности тематического материала; наоборот, здесь многое предоставлялось случаю, мелодии нередко “сочинялись” механическими способами (и это не считалось зазорным).

Зато “конструирование” музыки достигало изощренной виртуозности. Это относится в первую очередь к мотивной работе, к изысканнейшему умению выводить один материал из другого <…>»[31]. Основой сочинения часто становилась *формальная композиционная идея*. Законченные образцы таких произведений можно найти в творчестве Дж. Фрескобальди. Например, «Хроматическое каприччио с задержаниями в противодвижении» из Книги токкат 1615 года и «Каприччио “жёсткостей”» посвящены проблеме правильного введения и разрешения диссонансов.

Бинарная оппозиция разума и чувства, сформировавшаяся в звуковом мире европейской музыки, выразилась в противопоставлении акустических характеристик. «Звук интеллектуальный» – *объективный*, кристально-чистый, сконцентрированный, графичный, лишенный обертонового *sfumato* и плотской тяжести, не отвлекающий внимание от интервально-ритмических структур, а напротив – способствующий их ясному восприятию. «Звук чувственный» – полный, округлый, интенсивный, богатый обертонами, эмоционально-насыщенный, обладающий физической притягательностью и *самодовлеющей красотой*. Разные инструменты обладают различной природной предрасположенностью к воспроизведению указанных акустических характеристик. В теплом звучании струнных чувственное начало проявляется ярче, нежели, скажем, в более нейтральном, «интеллектуальном» тембре фортепиано. Но одна из сторон развития инструментализма в том и состоит, что музыканты находят способы, чтобы преодолеть эти естественные ограничения и в какой-то мере компенсировать объективные конструктивные различия, определяющие звучание инструментов.

Поскольку каждый инструмент является материальным предметом и его звук реален, в коллективном сознании музыкантов различных специальностей наличествует некий *идеал* «интеллектуального звука» в котором словно «снимается» индивидуальное своеобразие тембра конкретного инструмента, и он, хотя бы в воображении исполнителя, становится *инструментально нейтральным*. Струнники

[31] ***Копчевский Н.*** [Предисловие] // ***Фрескобальди Дж.*** Избранные клавирные сочинения. М., 1983. С.4.

ограничивают *vibrato*, стремятся к максимальной верности интонации, пианисты прибегают к ясной и точной артикуляции, вокалисты обращаются к так называемой «инструментальной манере пения»[32].

Культура «интеллектуального звука» выросла на почве того особого направления, которое Салинас определил как «музыку, имеющую своим предметом один разум». Искусное комбинирование чистых звуковых структур воплощает идею разумного порядка, внутренней целесообразности. Этот горний мир идеальных звучаний предъявляет высокие, порой трудно достижимые, требования к исполнителю и слушателю. Здесь, как отмечает Е. Назайкинский, «…иногда развивались такие особенности формы, которые не соответствовали реальным возможностям слушательского восприятия. Ведь слушатель, в отличие от композитора и исполнителя, не может в познании строения произведения и его композиции опираться на нотный текст. Композитор же, напротив, имеет возможность сопоставлять моменты музыки, удаленные во времени, выделять и отрабатывать детали, которые оказываются почти неуловимыми непосредственно на слух. *Множество явлений такого несоответствия содержит, в частности, история развития контрапунктической техники*»[33].

4. Абсолютная музыка

Тенденция к относительной инструментальной нейтральности нередко соединяется именно с полифоническим типом фактуры. Это объясняется одним важным обстоятельством: полифоническое изложение напрямую зависит от линеарных структур и от выработанной в художественной практике техники их взаимодействия, которые относительно независимы от инструментального компонента. Фуга, исполненная на рояле или струнным оркестром, воздействует, прежде всего, логикой полифонического развития. Порядок вступления голосов, сопоставление тематических и интермедийных разделов, стретты, проведение темы в различных вариантах (уменьшение, увеличение, инверсия, ракоход, ракоход инверсии) образуют драматургию произведения и создают объективную основу интерпретации. Как правило, динамический план здесь обуславливается количеством активных голосов и плотностью полифонической ткани: динамика служит в первую очередь выявлению структуры и независима от субъективных интенций исполнителя. Весьма показательно, что исполнители, тяготеющие к повышенной экспрессивности интонирования, обращаясь к полифонической музыке, даже агогическую свободу произнесения используют как средство рельефного выявления *именно полифонической структуры*[34].

[32] В основе этого распространенного определения лежит противопоставление инструмента естественного (голоса) инструментам искусственным; живого и механического.

[33] ***Назайкинский Е.В.*** Логика музыкальной композиции. С. 25. (Курсив мой. – Б.Б.)

Тембр – важное средство индивидуализации музыкального образа. Но, как отмечает Е. Назайкинский, «в творчестве композиторов-полифонистов, в особенности добаховского времени, музыка являла собой искусство внеличного, общего, объективного, объединяющего в совместной деятельности множество людей, индивидуальные черты которых не имели особого значения, отступали перед началом нормативным, типизированным. Здесь полифония голосов была наиболее адекватным отражением мироощущения»[35]. Это свойство добаховской полифонии в той или иной степени проступает в большинстве полифонических произведений, в которых самый выразительный мелос теряет остроту *индивидуального* переживания и переводится в объективный ряд. Поэтому выразительность тембра здесь не так важна, как в жанрах, имеющих гомофонную природу. Приметы романтического искусства – обостренное внимание к тембру, подчеркнутый фонизм – более характерны для центростремительной и центробежной тенденций, в которых активность инструментального фактора значительно выше, чем в тенденции к относительной инструментальной нейтральности. Поэтому не случайно, что оркестровка фугированных эпизодов даже в романтическую эпоху чаще всего стремится к тембровой однородности, а оркестровые краски применяются для рельефного разделения голосов, то есть *подчинены полифонической структуре.*

Изощренная контрапунктическая техника нидерландцев, хитроумная комбинаторика ричеркаров Фрескобальди, строгие силлогизмы гексахордных фантазий Булла, непостижимая естественность мастерства полифонии позднего Баха, напряженная линеарность бетховенских фуг, кристаллическая ясность и симметрия построений Веберна – все эти явления скорее интеллектуального, нежели чув-

[34] Наглядным примером здесь являются баховские интерпретации ***С. Фейнберга***.

[35] ***Назайкинский Е.В.*** Логика музыкальной композиции. С. 231.

ственного порядка, имеют огромный «запас прочности», коренящийся в объективности их структуры, который защищает их от активного воздействия инструментального фактора и интерпретирующего субъекта. Это – сфера так называемой ***«абсолютной музыки»***, сокровенная сущность которой покоится в отрешенной от реального тембра чистоте композиционной структуры, допускающей различные инкарнации.

Недосягаемый пример подобного рода – гениальное и загадочное «Искусство фуги» И.С. Баха, которое исполняют органисты, клавесинисты, пианисты, камерные ансамбли и оркестры, каждый раз создавая своеобразные транскрипции не привязанного к звучанию конкретного инструмента, идеального замысла. Музыковед Э. Коун сравнивает «Искусство фуги» с платоновским «миром идей» и считает его «независимым от инструментальных реализаций»[36]. По словам А. Веберна, «это абстрактнейшая музыка из всего, что мы знаем». Далее он добавляет: «Быть может, мы все на пути к тому, чтобы писать так абстрактно»[37].

5. Тембровая абстрактность

Полифоническое мастерство Баха служило и служит образцом интеллектуализма для композиторов последующих генераций. Моцарт, перекладывая для струнного квартета фуги из второго тома «Хорошо темперированного клавира», старался передать *именно структурное совершенство* баховских творений в ином инструментальном облике. Его восхищал строгий, серьезный тон полифонического склада, столь отличный от господствовавшего в то время вкуса. Г. Аберт считает, что в работе над собственными опытами в барочных жанрах «Моцарта привлекала в них прежде всего *техническая проблематика*»[38]. А. Холшнейдер свидетельствует, что в Вене на рубеже XVIII–XIX веков были чрезвычайно распространены переложения клавирных фуг для различных составов струнных[39]. Приведенные факты еще раз подтверждают определенную *независимость полифонической техники от исполнительского состава*.

[36] ***Cone E.T.*** The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. P. 107-108.
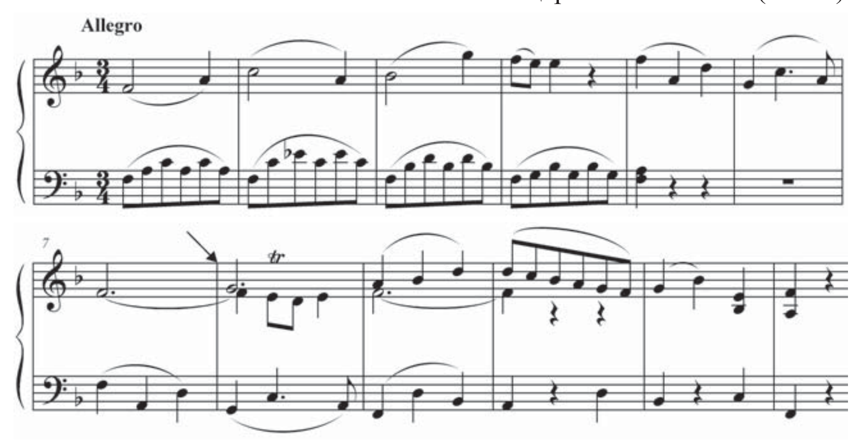
[37] ***Веберн А.*** Путь к двенадцатитоновой композиции // Зарубежная музыка XX века: Мат-лы и док. М., 1975. С. 168.

[38] ***Аберт Г.*** В.А.Моцарт. М., 1983. Ч. 2, кн. 1. С. 95. (Курсив мой. – Б.Б.)

[39] ***Holschneider A.*** Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen. In: Die Musikforschung 17. Heft 1. Kassel, 1964. S. 53.

Полифонический склад несет в себе историческую память традиции. И это обстоятельство наиболее наглядно проявляется при сопоставлении фактурных моделей разной генетической природы. Так в главной партии первой части Сонаты *F dur* (K. 332) Моцарта начальная фраза, изложенная гомофонно, носит вокальный характер. Затем следует построение, написанное в контрапунктической манере, которое воспринимается как намеренная стилистическая аллюзия со строгим стилем (весьма показательно появление в восьмом такте приготовленной секунды с последующим разрешением, украшенным трелью – *пример 1*).
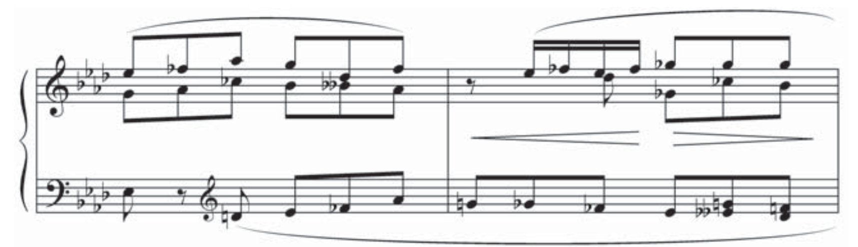
1. В.А. Моцарт. Соната *F dur* (K.332)
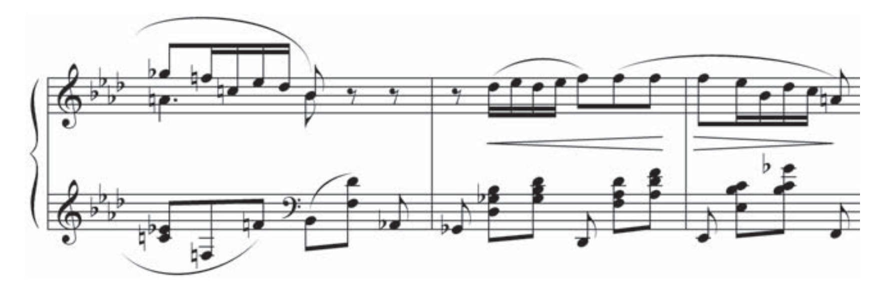


Непосредственность индивидуального лирического высказывания, плавное течение мелодической линии сменяются мерным шагом нисходящих и восходящих интервалов, несущих иной, более строгий и более объективный модус, в котором доминирует рациональное начало.

На сходное явление обращает внимание Г. Нейгауз, восторженно говоря о переходе к репризе в Четвертой балладе Шопена (*пример 2*):

2. Ф. Шопен. Баллада № 4





Этот «удивительный переход от многоголосного "размышления" к начальному простому песенному излиянию»[40], как характеризует его Г.Г. Нейгауз, здесь совершается в обратном направлении, нежели в Сонате Моцарта. И в том и другом случае перед нами – не только смена моделей фактуры и образных сфер, но и сопоставление *типов мышления*, в том числе и инструментального. Гомофонные фрагменты требуют соподчинения фактурных планов по принципу разделения *рельефа и фона*, эмоционально-насыщенного интонирования мелодического материала, приближающегося в идеале к выразительному и гибкому звучанию человеческого голоса. Полифонические построения не вызывают таких ярких тембровых ассоциаций, напротив, они *тяготеют к некой тембровой абстрактности*, когда воспринимается прежде всего звуковысотная сторона, сопряженная с ритмическим рисунком, а реальная звуковая плоть является лишь *возможным материальным носителем информации*, не имеющим конкретного акустического прообраза. В первом случае возникает характер, индивидуальность, нечто единичное, обладающее своими отличительными качествами чувственного порядка. Во втором – созданное по определенным канонам сплетение мультиплицированных изоморфных структур, музыкальный аналог дисциплинированного мыслительного процесса. Совсем не случайно по поводу фугато Г.Г. Нейгауз говорит о «размышлениях», а главную тему определяет как «песенное излияние».

Развиваясь, художественная практика обрастает огромным количеством прямых и обратных связей между прошлым и настоящим, традиционным и новаторским. Прошлое продолжает жить в настоящем, новаторство вырастает на почве переосмысленной традиции. Но эти отягощенные смыслом глубинные слои содержат интенции, идущие от *инструментальной сферы*, которые чуткий интерпретатор, несомненно, способен улавливать и находить на их основе соответствующую звуковую окраску.

[40] ***Нейгауз Г.Г.*** Об искусстве фортепианной игры. М.,1967. С. 196.

6. Инструментальная нейтральность у Бетховена

В инструментальном искусстве также происходит процесс историзации, в котором тенденция к относительной инструментальной нейтральности занимает значительное место. Для примера обратимся к творчеству Бетховена.

Фортепианное наследие Бетховена не умещается в рамках какой-либо одной из тенденций инструментализма, поэтому о нем будет говориться в разных разделах данной работы. Его фортепианную фактуру невозможно представить в виде ровной и гладкой поверхности; на ней всегда (как на скульптурах Микеланджело) остаются властные «следы резца», хранящие первозданную непосредственность творческого импульса. Несомненно, Бетховен любил и прекрасно знал фортепиано, более того – он открывал для этого инструмента новые горизонты. Но в его творческом процессе инструментальное начало всегда оставалось *подчиненным композиторскому замыслу*, а общение с инструментом порой принимало драматический характер, свойственный многим сторонам бетховенской личности. Здесь нередко ощущается «сопротивление материала», борьба противоборствующих сил: ограниченной природы инструмента и творящей воли композитора, стремящейся к преодолению этих ограничений.

Бетховен в своих произведениях – величайший «поэт звуков», *Tondichter*, но и величайший философ-идеалист. Причинно-следственные связи в его звуковых построениях обладают качеством *внутренней целесообразности* – именно на их основе, а не по готовым моделям строится архитектоника формы. Односторонне-эмоциональному, чувственному восприятию музыки Бетховена препятствует ее неумолимая логика. Поэтому музыканты-лирики, по преимуществу тонко и чутко воспринимающие эмоциональный рельеф и звуковой колорит произведения, испытывают здесь значительные трудности в постижении конструктивной стороны. К.Н. Игумнов признавался: «Некоторые вещи Бетховена представляются мне слишком формальными. Я их не всегда могу понимать»[41].

[41] ***Игумнов К Н.*** О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами // Пианисты рассказывают. М., 1984. Вып.2. С. 55.

Бетховенские замыслы часто пребывают скорее в «мире идей», нежели в сфере конкретной чувственности, и воплощаются в реальном звучании с некоторой неизбежной погрешностью. Когда скрипач Шуппанциг посетовал на трудности в партии первой скрипки одного из квартетов, великий маэстро заявил: «Неужели вы думаете, что я помню о какой-то скрипке несчастной, когда со мной говорит дух, и я пишу то, что он мне повелевает»[42]. Хорошо известны ремарки Бетховена, практически невыполнимые на фортепиано, но *обязательные для исполнения* в фантазии интерпретатора – такие, например, как *crescendo* на одной ноте в первой части сонаты ор. 90[43] или знаменитые *subito piano* после *crescendo*. Эти нюансы существовали в сознании композитора независимо от возможности их реализации как *необходимые элементы структуры*. Таким образом, особенности бетховенского творческого процесса позволяют говорить о его причастности *тенденции к относительной инструментальной нейтральности*.

В наиболее чистом виде она обнаруживается уже в ранних двух Прелюдиях во всех мажорных тональностях (ор. 39), сочиненных в 1789 году и имеющих авторский подзаголовок: «для фортепиано или органа». В этом произведении Бетховен обращается к старинной барочной традиции «гармонического лабиринта»; фактура отличается линеарной аскетичностью и строится на полифонических принципах развития. Данное обстоятельство весьма примечательно, потому, что и в дальнейшем тенденция к инструментальной нейтральности у Бетховена заметней всего именно *в полифонических эпизодах*, где инструментальное письмо творится неукротимой созидающей энергией контрапункта. Поэтому финальную фугу, венчающую грандиозную Сонату Си-бемоль мажор (ор.106), несмотря на ее предназначенность для фортепиано, вполне правомерно рассматривать в традиции «абсолютной музыки», так как инструментальная сторона здесь несоизмерима по своей значимости с формальной структурой – фактуру, как правило, диктует логика контрапунктической работы. Ф. Бузони в своем блистательном анализе этой фуги, который дополняет его редакцию баховского «Хорошо темперированного клавира», указывает только один эпизод, в котором идеальное изложение, требуемое полифонической логикой, заменяется «по соображениям фор-

[42] Цит. по: ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. М., 1990. Вып. 5. С. 67.

[43] Прием струнного происхождения, получивший название *Schwelltonzeichen*.

тепианно-технического порядка»[44]. Следовательно, под влиянием инструментального фактора полифонические структуры несколько корректируются, но всё равно остаются доминирующими.

7. Инструментальная нейтральность у романтиков

В пору расцвета романтического инструментализма инструментальная нейтральность чаще всего принимает *латентные формы*, она сказывается лишь в деталях и едва уловимых нюансах, в приверженности к опыту прошлого. Однако и в эту эпоху существует особая область, в которой музыка соприкасается с миром абстрактных идей в абстрактном выражении. Это свидетельствует об определенной константности закономерностей художественного мышления, сохраняющего отчетливо выраженный рациональный компонент в то время, когда музыка воспринималась преимущественно как «язык чувств». Исследуя буквенные и цифровые шифры в творчестве композиторов-романтиков, Л. Решетняк приходит к выводу, что «буквенные шифры используются на уровне морфологическом при создании тематических элементов; цифровые “модели” проявляются на синтаксическом уровне в музыкальном формообразовании»[45]. Это утверждение представляется не вполне обоснованным, так как число у Листа может иметь и сакрально-символическое значение, как, например, появление в 144-м такте «Фонтанов виллы д’Эсте» цитаты из Евангелия от Иоанна. Независимое от реально-чувственного звучания «абстрактное измерение» музыкального произведения обнаруживало родство не только с барочной числовой символикой, но и с концепцией числа пифагорейцев. Е. Рощенко (Аверьянова) пишет по поводу «Данте-симфонии» Листа: «Разворачивание *музыкальной логики как логики чисел* в симфонии Листа приводит к утверждению единства музыки, философии, поэзии и математики, соотнесенных с космосом, причем не в метафорическом и умозрительном планах, но исходя из самой практики»[46].

[44] ***Бузони Ф.*** Аналитическое изображение фуги из сонаты Бетховена ор. 106 // ***Л. Бетховен***. Соната №29: Для фортепиано / Ред. ***Г. Бюлова***. М., 1976. С. 71.

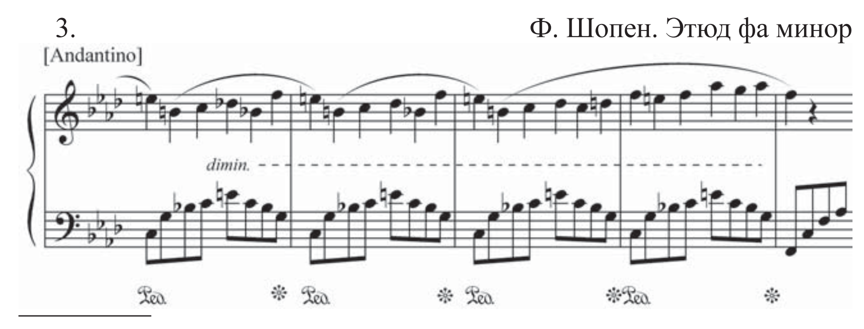
[45] ***Решетняк Л.*** О буквенных и цифровых шифрах в эстетике романтизма // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Харьков, 2002. С. 208.

[46] ***Рощенко (Аверьянова) Е.*** Число и его бытие в «Данте-симфонии» Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. С. 89. (Курсив мой. – Б.Б.).

По мнению Л. Решетняк, «использование полифонических приемов и шире – принципов полифонической логики оказывается связующей “нитью” между музыкальным романтизмом и многовековой музыкальной традицией, позволяя романтикам не только сохранить преемственность настоящего с прошлым, но и оказать влияние на будущее»[47] . Эта преемственность прослеживается в сохранении тенденции к инструментальной нейтральности применительно к имитационно-полифоническим структурам. Примером относительной независимости полифонических конструкций от реального тембра являются «Шесть фуг на имя BACH» (ор. 60) *для органа или педального фортепиано* Р. Шумана[48] . Шумановское определение инструментальной принадлежности этого сочинения заставляет вспомнить барочную клавирную традицию, предполагающую различные инструментальные реализации одного и того же произведения.

При обращении к полифоническим жанрам романтическое педальное фортепиано с его богатыми колористическими возможностями и объемным звучанием нередко становится графичным и строгим. В этом плане весьма поучительно сопоставление двух романтических произведений: Этюда фа минор Шопена (написанного для школы Мошелеса и Фетиса) и Фуги фа минор Шумана, в которой используется шопеновский мелодический материал. Элегическая мелодия этюда развертывается на фоне широких гармонический фигураций, создающих активную акустическую поддержку ее взлетам и спадам. Правая педаль, это специфически фортепианное средство, здесь является необходимым элементом фактуры (*пример 3*). Совсем иная картина в фуге Шумана, где напряженность интервальных соотношений обнажена и не нуждается в педальной поддержке (*пример 4*).

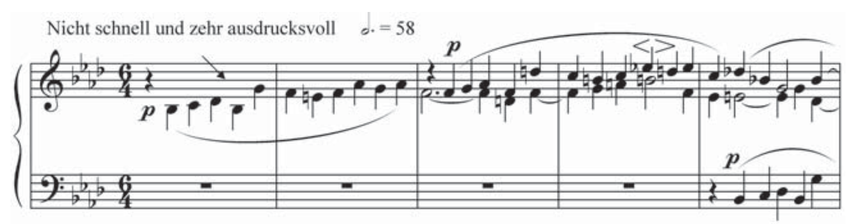
3. Ф. Шопен. Этюд фа минор



[47] **Решетняк Л.** Цит. соч. С. 201.

[48] Под педальным фортепиано здесь подразумевается фортепиано, снабженное, по типу органа, педальной клавиатурой *Pedalflügel* – инструмент, которым был увлечен Шуман, написавший для него Этюды ор. 56 и Эскизы ор. 58.
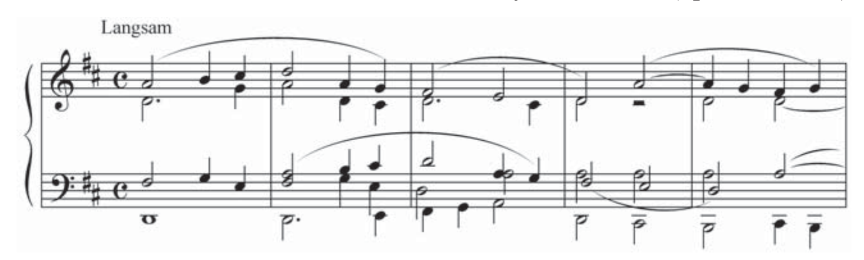
4. Р. Шуман. Фуга фа минор (ор. 72, № 3)



Подобную фактуру нельзя назвать специфически фортепианной – без эстетического ущерба она вполне может быть озвучена, скажем, струнным квартетом. На это обстоятельство указывает отмеченная Шуманом и неисполнимая на фортепиано филировка звука *es*^{2} в четвертом такте. По-видимому, в фантазии композитора существовало некое идеальное звуковое воплощение этого нюанса, не лимитированное возможностями конкретного инструмента.

Такое преобладание идеального, воображаемого звучания над реальным характерно для многих шумановских страниц, исполнение которых связано с определенным компромиссом со стороны интерпретатора. Например, фактура «Канона» из «Листков из альбома» (ор. 124) представляет собой словно бы переложение хорового, органного или квартетного сочинения, при исполнении которого пианист вынужден применять прием *arpedggiando*, не имея возможности взять одновременно широко расположенные вертикальные комплексы (*пример 5*)[49] .

5. Р. Шуман. Канон (ор. 124, № 24)
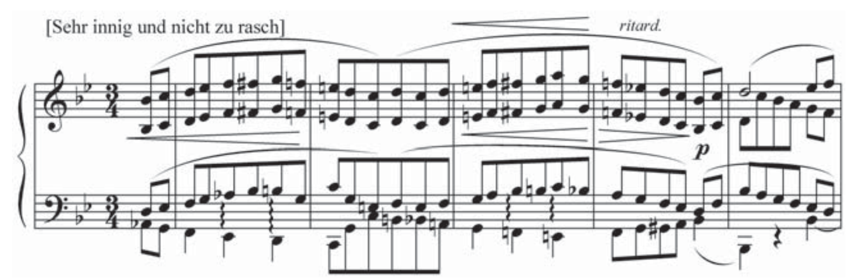


Обращает на себя внимание полное отсутствие динамических ремарок, которые, в сущности, и не нужны, потому что, как и у Баха, здесь всё определяется объективными закономерностями контрапункта.

Еще более завуалированный случай, имеющий оттенок инструментальной нейтральности, можно указать в изложении лирической

[49] Их одновременное исполнение было возможно на *Pedalflügel*.
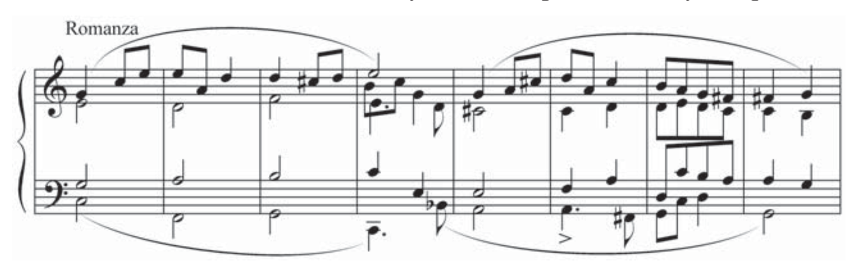
темы во втором номере «Крейслерианы». Исполнение этих полифонических сплетений требует от пианиста большого мастерства, чтобы, несмотря на квартетный тип фактуры, сохранить и передать единство линеарного движения, которое практически не согласуется с требованиями фортепианного удобства. *Arpedggiando*, указанное композитором, является здесь откровенной уступкой возможностям инструмента и исполнителя (*пример 6*).

6. Р. Шуман. Крейслериана



Интересно, что элементы инструментальной нейтральности у Шумана можно обнаружить и в отдельных фрагментах произведений с гомофонным типом фактуры. Таково изложение темы в «Экспромте на тему Клары Вик» (ор. 5), написанном по модели бетховенских «Пятнадцати вариаций с фугой». Как и у Бетховена, появлению темы романса здесь предшествует экспозиция басовой основы всего сочинения. Эта *структурная идея*, а не соображения пианистичности определяет квартетный склад фактуры, где исполнителю вновь приходиться брать некоторые басы арпеджированным способом (*пример 7*).

7 Р. Шуман. Экспромт на тему Клары Вик



Традиция арпеджировать аккорды, которые невозможно сыграть вместе из-за физических особенностей исполнителя или вследствие конструкции инструмента, является весьма распространенной и привычной *условностью*, которая часто встречается в практике игры на различных инструментах. Когда звучит величественное начало баховской скрипичной Чаконы или непреклонная тема хорала из «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка, идеальный звуковой замысел предполагает *сомкнутое* исполнение вертикали, которое в действительности недостижимо[50] . Исполнитель и слушатель должны преодолеть эту условность, представить, что аккорды звучат *как бы* одновременно. Здесь идеальная сторона произведения соприкасается с реальной, замысел – с его реализацией. Этот скрытый конфликт практически отсутствует, если мышление *композитора инструментально конкретно* (как, например, у Шопена). Но он становится заметным, когда в воображении автора рождаются образы, находящиеся вне определенной тембровой характеристики, допускающие не одноединственное, а различные инструментальные воплощения. Следовательно, здесь мы можем говорить о приметах, хотя и неявных, *инструментальной нейтральности*. В этом случае под влиянием инструментального фактора происходит *адаптация* идеального замысла к возможностям выбранного инструмента. Композитор останавливается на *одном из возможных вариантов* звуковой реализации, но иногда, не удовлетворенный результатом, вновь меняет инструментальный состав, пытаясь приблизиться к идеалу, существующему в его воображении.

Примеры подобного рода можно найти в творчестве Й. Брамса. Глубоко символично, что далеко не для всех сочинений композитор *сразу* находит инструментально-тембровое воплощение, адекватное своему замыслу. Ор. 15 первоначально складывался в виде сонаты для двух фортепиано. Затем последовала попытка оформления идеи в оркестровом облике – как симфонии. И наконец, в окончательном варианте, был создан Первый фортепианный концерт, объединивший, словно итог предшествующих исканий, звуковые сферы обоих подготовительных этапов. В сходной последовательности рождалась партитура фортепианного квинтета ор. 34, которая, пройдя предварительные стадии – сначала в виде струнного квинтета, затем сонаты для двух фортепиано (ор. 34 bis), обрела инструментальный состав, включающий и фортепиано, и струнные. Таким образом, можно предположить, что в ряде случаев композиционная идея
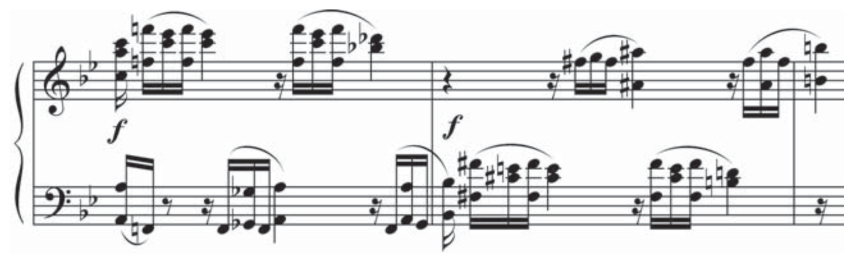
---

[50] Отнюдь не случайно Бузони в знаменитой обработке Чаконы при первом появлении темы *не пытается* подражать скрипичной манере разбивки аккордов.

возникала у Брамса относительно *независимо* от конкретных тембровых представлений и принципиально допускала вариативность инструментального воплощения.

Причиной здесь является глубокая укорененность Брамса в европейской музыкальной культуре. Именно в его творчестве в романтическую эпоху нашли прибежище строгость и чистота традиции «абсолютной музыки». Еще в юные годы его сочувственное внимание привлекла мысль Лессинга: «Без связности, без глубочайшей внутренней связи всего и каждой части музыка – никчемная куча песка, которая не способна оставить продолжительного впечатления. Только связность делает ее твердым мрамором, который может увековечить творение художника»[51]. Это стремление к внутренней логике развития сказалось в пристрастии Брамса к контрапункту. Хорошо известно его увлечение канонами, которыми он по взаимной договоренности обменивался с Иоахимом[52]. Его фортепианные произведения, несомненно, пианистичны, в них живет брамсовское ощущение клавиатуры, его исполнительская пластика, которая воспринимается через авторскую аппликатуру, фразировку, широкий рисунок пассажей. Поэтому в них можно найти проявления *всех* обозначенных нами тенденций инструментального искусства. Но строгость структурного мышления зачастую подчиняет себе инструментальное начало. Отсюда линеарность брамсовской фактуры, которая прослеживается, несмотря на многочисленные интервальные удвоения. Требования полифонической техники и возможности инструмента иногда не вполне совместимы, что приводит к обоюдному компромиссу. Так в финальной фуге из «Вариаций и Фуги на тему Генделя» удвоения линий корректируются из соображений пианистического удобства (*пример 8*):

8. Й. Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя. Ор. 24



[51] Цит. по: ***Царёва Е.М.*** Иоганнес Брамс. М., 1986. С. 14.

[52] См.: ***Роговой С.*** Письма Иоганнеса Брамса. М., 2003. С. 49-50, 52-53.

Перед нами фактура, напоминающая романтическую транскрипцию органного произведения. Как подметила Е.М. Царёва, фортепиано Брамса тяготеет «то к оркестральности, то к органности, то к хоровому письму»[53]. Если бы не частые смены типов изложения, это обстоятельство можно было, конечно, квалифицировать как *проявление центробежной тенденции*, столь характерной для романтического пианизма, воздействие которого, несомненно, заметны в брамсовском стиле. Но именно это многообразие фактурных моделей свидетельствует скорее об определенной автономии композиционного процесса от наличного инструментария и об огромном личном слуховом опыте, вобравшем в себя века европейской музыки. В таких масштабных сочинениях, как Соната фа минор (ор. 5) или «Вариации и Фуга на тему Генделя» (ор. 24), содержится животворная сила традиции и сокрыта история инструментальных стилей, не ограниченная пределами фортепианного искусства.

В отличие от сонат, которые Шуман назвал «завуалированными симфониями», поздние брамсовские интермеццо трудно представить в ином, не фортепианном звучании и они являются полноправными представителями *центростремительной тенденции*.

8. На рубеже XIX–XX веков

На рубеже XIX–XX веков в музыкальном искусстве происходят сложнейшие процессы, связанные со сменой типа эстетического восприятия, которые не могли не сказаться на инструментальной сфере. Тенденция к относительной инструментальной нейтральности, с трудом различимая в романтическом инструментализме, *становится всё более и более заметной*. Это обстоятельство определяется рядом факторов.

(1) Музыкальный романтизм, дойдя до своего пика, претерпел значительные трансформации, в результате которых сформировались генетически связанные с ним художественные системы – импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Масштабный романтический пианизм нашел свою кульминацию в монументально-академическом стиле М. Регера (Вариации и Фуга на тему Баха), в цветущей, объемной, многоплановой фактуре рахманиновских произведений первого десятилетия XX века, в мерцающем и «светоносном» фортепиано Скрябина среднего периода. «Образы» и Прелюдии Дебюсси, «Отра-

[53] ***Царёва Е. М.*** Цит. соч. С. 42

жения» и «Ночной Гаспар» Равеля — произведения, в которых «красочно-колористическая», «иллюзорно-педальная»[54] манера письма выразилась с предельно исчерпывающей полнотой. Хроматизация вертикали, потерявшей притяжение тонального центра, «эмансипация диссонанса» достигли болезненной остроты в интегрированной ткани Трех пьес ор. 11 Шёнберга.

(2) XX столетие в музыке началось с открытой оппозиции позднему романтизму. Поворот созревал исподволь, его точная локализация во времени довольно затруднительна. Романтизм никогда не представлял собой однородного монолитного образования. Даже во времена его безраздельного господства сохранялся некий «плацдарм» классицизма. В романтизме «академического» направления (Мендельсон, отчасти Брамс) поддерживалось определенное *равновесие* классических и аклассических тенденций. В произведениях, условно говоря, «гиперромантиков» (Берлиоз, Лист, Вагнер) оно основательно нарушено, но и здесь романтическая стихия подчинялась формообразующей воле рассудка. Листовский принцип монотематизма, вагнеровская система лейтмотивов по-своему не менее рациональны, чем классическая сонатная форма. Как определенную дань классицизму можно трактовать обновление сонатно-симфонического цикла, происшедшее в жанрах программной симфонии и симфонической поэмы, искусство Бузони, выросшее на почве романтизма.

(3) На протяжении всего XIX столетия постепенно рос интерес к музыке доклассического периода, во всё более широком историческом диапазоне возрождались приметы стилей прошедших эпох. В творчестве Й. Брамса, С. Франка, С. Танеева, К. Сен-Санса, М. Регера, Ф. Бузони вновь становятся актуальными *барочные* принципы формообразования. Изысканная манера французских клавесинистов привлекает внимание К. Дебюсси и М. Равеля. Возрожденные традиции свидетельствовали о важном процессе *историзации композиторского мышления*, обо всё возрастающем сознании ***исторического единства европейской культуры***. Хотя эти традиции не противополагались романтическому мироощущению и тем более не содержали в себе активного отрицающего момента, их уже можно назвать своеобразной *латентной альтернативой романтизму.*

(4) Эта скрытая антитеза вскоре становится явной. Антиромантизм – безусловно, одно из самых влиятельных течений начала

[54] Определения ***Л. Гаккеля*** (Фортепианная музыка XX века. Л.; М., 1976. С. 12).

XX века. «Вообще, как в наше время можно быть романтичным?» – восклицал в одном из интервью молодой И. Стравинский. – По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена как в искусстве, так и в жизни»[55]. В инструментальном искусстве отрицание романтизма привело к формированию нового инструментального стиля — конструктивно ясного, экономного, графичного, линеарного.

9. Инструментальная нейтральность в XX веке

«П о л ю с о м относительно явлений романтического пианизма» Л. Гаккель называет цикл Стравинского «Пять пальцев», состоящий из восьми легких пьес[56]. Знаменательно, что сам композитор осознавал свои инструментальные произведения 20-х годов в русле традиции «абсолютной музыки». В интервью 1924 года он утверждал: «Музыка моих последних произведений – Симфонии духовых инструментов, Октета для духовых инструментов, Концерта для фортепиано и духовых, сочиненного в этом году, и Сонаты для фортепиано, законченной несколько недель тому назад, – это уже от начала до конца *а б с о л ю т н а я м у з ы к а*. Она суха, холодна и прозрачна, как шампанское extra-dry, которое не дает ощущение сладости, не расслабляет, как другие сорта этого напитка, но жжет»[57]. Действительно, в этих сочинениях инструментальный фактор занимает подчиненное положение, по сравнению с имманентными музыкальными структурами, и сам автор неоднократно заявлял, что он намеревается «строить» свою музыку. Но эти структуры нельзя назвать *инструментально нейтральными*, так как для мышления композитора характерна именно *инструментальная конкретность* – его творческое воображение стимулировалось теми ограничениями, которые накладывал избранный им инструментальный состав. Если говорить об оркестровых произведениях, то весьма показательна тембровая палитра упомянутых партитур, в которой исключено «теплое» звучание струнных. Это обстоятельство – стремление к «объективному», лишенному откровенно чувственного начала колориту – в полной мере обнаруживается и в фортепианном творчестве Стравинского.

Практицизм XX столетия возродил старую традицию переделок собственных произведений для различных инструментальных соста-
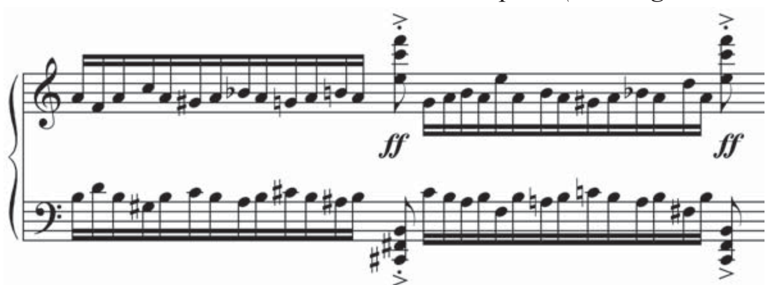
[55] ***И. Стравинский*** – публицист и собеседник. М., 1988. С. 81.
[56] См.: ***Гаккель Л.*** Фортепианная музыка XX века. С. 165.
[57] ***И. Стравинский*** – публицист и собеседник. С. 44. (Разрядка моя. – Б.Б.)

вов. Свои легкие пьесы для фортепиано в четыре руки Стравинский переработал в Сюиты для малого оркестра, Три пьесы для струнного квартета и Этюд для пианолы были пересочинены в Четыре этюда для оркестра, фортепианный цикл «Пять пальцев» был преобразован в Восемь миниатюр для оркестра. Большое количество «автопародий» содержится в творческом наследии Прокофьева: оркестровый Дивертисмент (ор. 43) становится фортепианным; Шесть пьес (ор. 52) представляют собой концертные обработки трех номеров из балета «Блудный сын», вокальной мелодии из ор. 35, частей из Квартета и Симфониетты; в фортепианные пьесы превращаются фрагменты балетов, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам; Пять песен без слов (для голоса с фортепиано) существуют в авторской версии для скрипки; Вторая скрипичная соната является вариантом сонаты флейтовой. Все эти обработки и авторские варианты вполне допустимо, в определенной степени, рассматривать в русле инструментальной нейтральности. Различный исполнительский состав здесь не меняет кардинально их исходные эстетические качества. Но, видимо, главной причиной их создания была всё же достаточно прагматичная цель: распространение и более частое исполнение этой музыки.

В некоторых своих проявлениях фортепиано XX века, вернувшись к реальному беспедальному звучанию классицистского и барочного типа, в полной мере, без всяких оговорок актуализировало *тенденцию к инструментальной нейтральности*[58]. Для целого ряда композиторов становится характерным отказ от привычных пианистических формул, базирующихся на тональной мажоро-минорной системе и приложенных к рельефу клавиатуры. Памятуя о том разделении, которое И. Стравинский проводил между *фортепианной музыкой* и *музыкой для фортепиано*[59], можно сказать, что в творчестве композиторов XX века многие произведения правомерно поместить именно во *вторую* рубрику. «Новая моторика, основанная на горизонтально развернутых тематических структурах»[60], как правило, индивидуальна, ее рисунок практически независим от строения руки и клавиатурной топографии и определяется преимущественно композиционной логикой. Таковы, например, симметричные, «зеркальные» пассажи первой пьесы из *Klaviermusik* ор. 37 П. Хиндемита (*пример 14*).

[58] Следует отметить, что на протяжении XX века одновременно существовали также композиторские и исполнительские стили романтической направленности.
[59] См.: ***Стравинский И***. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 176-177.
[60] ***Гаккель Л.*** Фортепианная музыка XX века. С. 94.

9. П. Хиндемит. *Klaviermusik* ор. 37 *(I Übung in drei Stücke)*



Не случайно Л. Гаккель, характеризуя фортепианное мышление Хиндемита, говорит о «скрипичности фортепианного письма»[61], имея в виду не столько струнный характер фактуры и имитацию скрипичных приемов, сколько самодовлеющую энергию *линеарного развития*. Сам композитор не был склонен подчинять свой творческий процесс какому-либо инструменту. Он заявлял: «Когда композитор пишет, он не должен без конца думать о технике. Великий писатель или драматург не думает о грамматике, синтаксисе или риторике. Я считаю несчастьем, что столь многие композиторы ожидают вдохновения за клавиатурой. Черные и белые клавиши или струны скрипки – жалкий источник оригинальности». И далее: «По моему мнению, *композитор должен быть независим от механических приспособлений любого рода*. Такое условие предполагает абсолютный слух, и я его имею»[62].
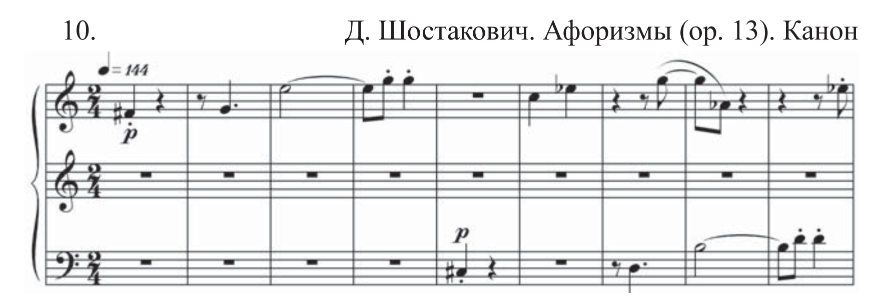
Музыкой Хиндемита, по заключению Л. Гаккеля, «движет конструктивная сила полифонической традиции, власть векового полифонического принципа»[63]. Однако стремление к логической обоснованности, объективности музыкального языка имеет еще более глубокие корни – они в увлеченности композитора кеплеровской концепцией «мировой гармонии» (“*Harmonia mundi*”), постулирующей *математическую упорядоченность и единство всего мироздания*[64]. Для Хиндемита всё музыкальное искусство предстает в виде целостного органического единства, обладающего строгими и объективными законами. Его главный теоретический труд «Наставление в

[61] Там же. С. 242.
[62] ***Хиндемит П.*** Из интервью // Зарубежная музыка XX века: Мат-лы и док. М., 1975. С. 43-44.
[63] ***Гаккель Л.*** Фортепианная музыка XX века. С. 24.
[64] В трактате Кеплера «Гармония мира» (1619 г.) приводятся музыкальные символы планет в виде кратких и строго симметричных последовательностей звуков.

композиции» содержит учение о гармонии и изложение важнейших принципов композиторской техники[65]. Конструктивной основой фактуры в линеарном плане является так называемое д о м и н и р у ю щ е е или о с н о в н о е д в у х г о л о с и е (*“übergeordnete Zweistimmigkeit”*), а соединение вертикалей различной степени остроты образуют г а р м о н и ч е с к и й р е л ь е ф (*“harmonisches Gefälle”*). Эти универсальные параметры относительно независимы от инструментального фактора и могут быть воплощены различными инструментальными составами. При этом композитор обязан учитывать практическую сторону и «оставаться в рамках возможного, не преступая без особой необходимости известных границ исполнительской техники»[66].

Как известно, Хиндемит не был пианистом. Но весьма характерно, что отчетливые признаки инструментальной нейтральности обнаруживаются в творчестве композитора, обладающего фундаментальной фортепианной подготовкой. Здесь имеется в виду во многом экспериментальный фортепианный цикл «Афоризмы» Д. Шостаковича[67]. Пуантилистический «Канон» из этого цикла представляет собой образец инструментальной нейтральности, одновременно связанный с традицией «абсолютной музыки». Обращает на себя внимание способ записи: весьма разряженная фактура располагается на трех нотоносцах в целях наиболее наглядного выявления композиционной структуры (*пример 10*).

10. Д. Шостакович. Афоризмы (ор. 13). Канон



[65] См.: ***Hindemith P.*** Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil; Teil 2: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz; Teil 3: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz. Mainz, Schott's Söhne, 1937, 1939, 1970.

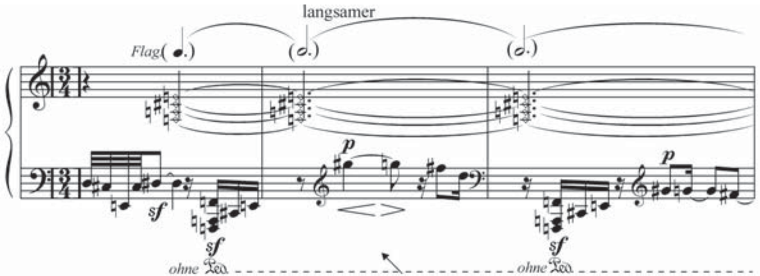
[66] ***Хиндемит П.*** Проблема современного композитора // Зарубежная музыка XX века. С. 43.

[67] Подробный анализ цикла содержится в моей статье «Ранние фортепианные циклы Д.Д. Шостаковича: к вопросу о творческом прочтении нотного текста» // ***Бородин Б.*** Композитор и исполнитель. Пермь, 2002. С. 93-107.

В Трех пьесах ор. 11 А. Шёнберга, представляющих в фортепианной сфере его период свободной атональности, еще просматриваются традиции романтического камерного пианизма[68]. В первой пьесе беззвучно взятый и проявляющийся после вступления левой руки аккорд напоминает об аналогичном приеме в шумановском «Карнавале» (переход от «Паганини» к «Немецкому танцу»)[69]. Опять же вслед за Шуманом, Шёнберг указывает неисполнимую на рояле экспрессивную филировку звука[70] (*пример 11*).
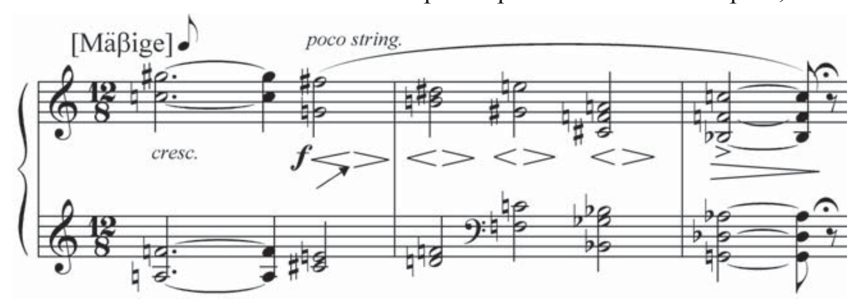
11. А. Шёнберг. Фортепианная пьеса ор.11, № 1

Die Tasten tonlos niederdrücken!



Во второй пьесе цикла подобный оттенок многократно выписывается автором, что свидетельствует о его совершенно осознанном характере и наличии звуковой задачи, не зависящей от возможностей выбранного инструмента. Этот нюанс, предполагающий некое идеальное воплощение, вполне можно *трактовать как элемент инструментальной нейтральности* (*пример 12*).

12. А. Шёнберг. Фортепианная пьеса ор.11, № 2



[68] «Фактуру ор.11 можно было бы назвать *брамсовской*, если бы Брамс писал атонально», – замечает Д.Ньюлин (***Newlin D.*** Bruckner, Mahler, Schönberg. Wien, 1954. S. 242).

[69] Замечено ***Л. Гаккелем*** (Фортепианная музыка XX века. С. 96).

[70] См. *пример 4*. Еще раньше такое указание можно обнаружить у Бетховена (Соната ор. 90. Ч.1).

Видимо своеобразное сочетание нового музыкального языка и традиций романтического пианизма послужило причиной обращения к данной пьесе Ф. Бузони, сделавшего ее концертную обработку[71].

«Метод сочинения с двенадцатью соотнесенными между собой тонами», к которому Шёнберг постепенно приходит в 20-х опусах, был призван, по его замыслу, заменить собой организующие функции тональности в музыкальном мышлении, избавившемся от тональных оков. Эта техника накладывала ряд ограничений на способ изложения материала (запрет удвоения тонов, избежание мелодических ходов, образующих трезвучия и т.д.[72]), которых сам Шёнберг далеко не всегда придерживался (например, в Фортепианном концерте). В инструментальной сфере главным последствием обращения к додекафонии явилось *образование интегрированной, насквозь тематичной фактуры*, отошедшей «от рельефно-фонового структурирования музыкальной ткани»[73]. Традиционные общие формы движения, привычные пассажные модели сугубо инструментальной природы становятся попросту невозможными в подобном контексте. Как указывает В. Чинаев, в додекафонных произведениях «графическая фиксация музыкальных мыслей словно вообще не рассчитана на конкретный инструмент: кажется, что авторов не привлекают инструментальные красоты, столь прочувствованные предшествующей фортепианной культурой, – их опусы обращены к некой абстрактной инструментальности, характерной точностью, ясностью и определенностью»[74]. И если у Шёнберга и Берга еще можно достаточно часто найти уступки романтической эстетике и отметить воздействие инструментального фактора, то в музыке А. Веберна буквально *всё определяется композиционной структурой*. Исследователи его творчества утверждают, что «грань между эпохами проходит в н у т р и нововенской школы. Шёнберг и Берг с их “человеческим, слишком человеческим” искусством принадлежат еще романтической концепции музыки и современности, а “тихий” Веберн открывает новый мир»[75]. Это мир тишины, порядка, красоты и гармонии. Совершенство его конструкции, по словам Э. Денисова, «достигается не только благодаря знанию самих законов красоты, но и благодаря необычайному умению отбирать м и н и м а л ь н о е (то есть только н е о б х о д и м о е) количество материала и искусству комбинировать его»[76].

[71] Интересно, что именно эти такты радикально преобразованы Бузони-пианистом таким образом, что неисполнимые на рояле нюансы заменяются повторением аккордов в более высоком регистре, создающем впечатление усиления звучности.

[72] См.: ***Когоутек Ц.*** Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 113-156.

[73] ***Александрова Е.Л.*** Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма): Автореф. дис. … канд. иск. Л., 1988. С. 24.

[74] ***Чинаев В.*** Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории. Сб. 19). М., 1997. С. 71. См. также: ***Курбацкая С.*** Серийная музыка: Вопросы истории, теории, эстетики: Автореф. дис. ... д-ра иск. М.: МГК, 1998.

10. Симметрия

Вариации ор. 27 – единственное крупное фортепианное произведение А. Веберна. Сам композитор его высоко ценил. В письме от 18 июля 1936 года он пишет: «Льщу себя надеждой, что этими вариациями мне удалось осуществить нечто, занимавшее мои мысли не один год. Гёте как-то сказал Эккерману, восхищавшемуся одним его новым стихотворением: “Зато я и думал над ним сорок лет”»[77]. Строжайший отбор выразительных средств произведен здесь без малейшей оглядки на инструментальный фактор. Объективная красота симметричных кристаллических структур прекрасно выявлена в экономной графике нотного текста.

Еще И. Кеплер в трактате «О шестиугольных снежинках» (1611 г.) рассматривал феномен симметрии как одну из фундаментальных закономерностей мироздания[78]. Отражение этих закономерностей в сознании человека породило многочисленные явления симметрии в разных видах искусства, которые в последнее время привлекают пристальное внимание исследователей. Например, С. Гончаренко объясняет широкое распространение зеркальной симметрии в музыке и литературе именно особенностью протекания неосознаваемых мыслительных процессов, которые, благодаря психическому механизму синестезии, формируются по образу и подобию природных явлений[79]. Она называет эту особенность мыслительных операций *обратимостью* (возвратностью, поступательным развитием, повторяющим пройденное в обратном порядке), которая на глубинном уровне стремится преодолеть бинарную оппозиционность мышления.

[75] ***Холопова В., Холопов Ю.*** Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 247.

[76] ***Денисов Э.*** Вариации ор. 27 для фортепиано А.Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 169.

[77] ***Веберн А.*** Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 105.

[78] Русский перевод: ***Кеплер И.*** О шестиугольных снежинках. М., 1982.

[79] См.: ***Гончаренко С.*** Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск, 1993.

В различные художественные периоды принцип симметрии проявляется по-разному, но никогда не исчезает. Примеры симметрии в профессиональной европейской музыке наблюдаются начиная с «Микролога» Гвидо Аретинского (XI в.), который указывал, что повторение мелодии может быть «в обратном движении и даже теми же самыми ступенями, какими она шла при своем первом появлении»[80]. В произведениях полифонического склада симметрия активно участвует в образовании фактурной ткани (горизонтальный и вертикальный контрапункты, инверсия и ракоход). В гомофонных сочинениях она просматривается на уровне простейших синтаксических структур (созвучия, фразы, мотивы) и формы в целом (репризность). Л. Мазель указывает микрозеркальность с вертикальной осью симметрии в ритурнели Седьмого вальса Шопена[81]. В аклассические эпохи принцип симметрии может несколько деформироваться, подвергаясь воздействию «субъективного духа». Так практически весь XIX век бинарная оппозиционность господствовала в европейском музыкальном мышлении, породив музыкальную драматургию конфликтного типа, нарушающую строгую симметрию. Однако даже в этот период С. Гончаренко отмечает широкое распространение концентрической или зеркально-симметричной формы[82].

Вариации ор. 27, как и в целом творчество Веберна, полностью принадлежит «высокогорной» сфере а б с о л ю т н о й м у з ы к и (*пример 13*). А. Шнитке отмечал: «…совершенная и прекрасная плоть его музыки и с ч е з а ю щ е н е м а т е р и а л ь н а»[83]. В авторских комментариях к Вариациям, сохранившихся в передаче пианиста Штадлена, имеются дополнительные исполнительские нюансы, свидетельствующие об особенностях инструментального мышления композитора[84]. В тактах 2-3 он поставил неисполнимые на рояле оттенки, которые предполагали экспрессивное произнесение отмеченных звуков; а нота *gis¹* в четвертом такте должна была звучать *vibrato* (указано стрелками в *примере 13*).

[80] Цит. по: ***Холопов Ю.*** Мелодия // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 526.

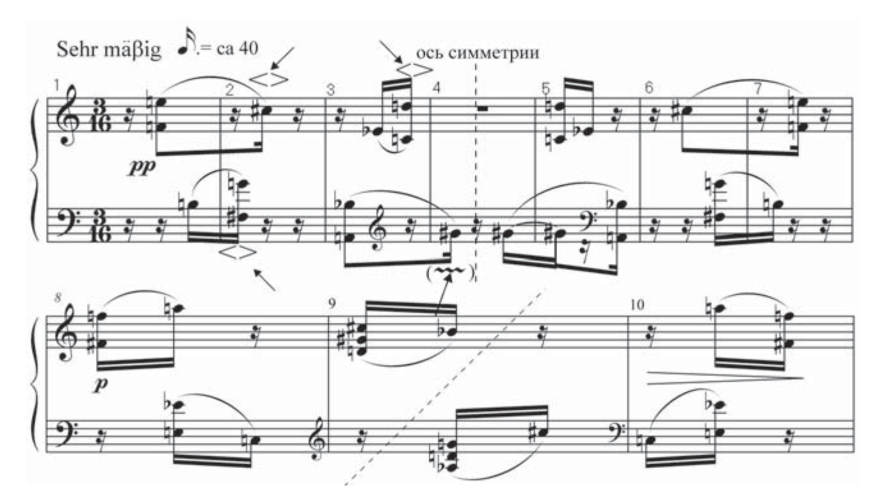
[81] ***Мазель Л.*** Ритурнель Седьмого вальса // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 133.

[82] См.: ***Гончаренко С.*** Цит. соч. С. 102-103.

[83] Цит. по: ***Холопова В., Холопов Ю.*** Антон Веберн. С. 120. (Разрядка моя. – Б.Б.).
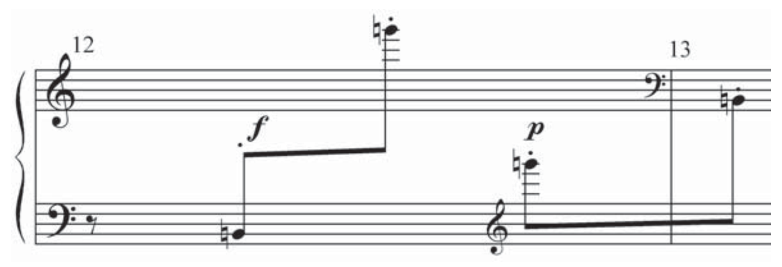
[84] См.: Там же. С. 100-103.

13. А. Веберн. Вариации (ор. 27), ч. 1



Эти ремарки романтического свойства, безусловно, близки указаниям Шёнберга, приведенным в *примерах 11* и *12*, и говорят о том, что звуковой идеал произведения, существовавший в воображении композитора, не принадлежал полностью к фортепианной сфере. Но все-таки этот идеал был связан с миром инструментализма. Какого-то *абстрактного* инструментализма, во многом отрешенного от материальной специфики по своим представляемым акустическим параметрам, но сохранившего, опять же в идеальном плане, единство исполнительского физического действия и звукового результата. Нижеследующий фрагмент Веберн требовал, несмотря на быстрый темп, играть без «аппликатурных корректив» – следуя оригинальному распределению рук в широких скачках, чтобы сберечь напряженное внутреннее ощущение фразировки (*пример 14*).

14. А. Веберн. Вариации (ор. 27), ч. 2
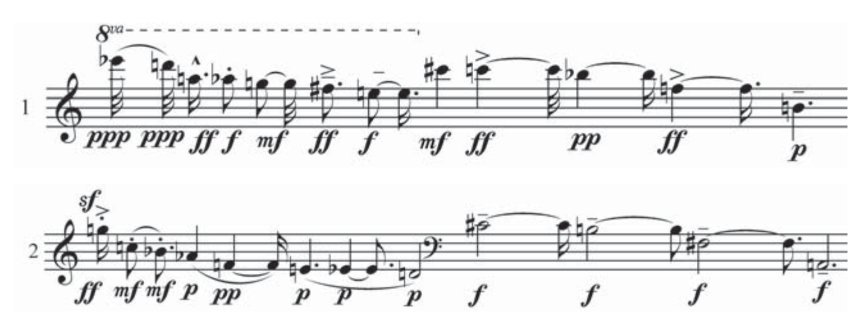


Подобная пластическая осязаемость музыкальной материи, как и обостренное чувство тембра каждого звука в его пуантилистической оркестровке, сохраняют живую связь между воображаемым миром звучаний и реальным, практическим воплощением.
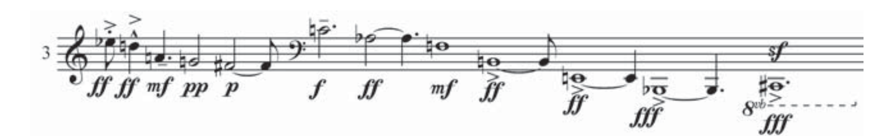
11. Игнорирование инструментального фактора

Но даже эта тонкая связующая нить обрывается в произведениях, в которых композиторы стремятся к *тотальной организации звуковой ткани* и всех ее параметров. Создание таких опусов представляет собой кропотливое комбинирование упорядоченных элементов музыкальной структуры, напоминающее раскладывание сложного пасьянса или решение запутанной шахматной задачи. Нотный текст возникает в процессе сложных мыслительных операций, и даже самый изощренный внутренний слух не всегда способен представить окончательный звуковой результат. Связь подобных сочинений с фортепиано ограничивается *потенциальной возможностью* их исполнения на этом инструменте. Соображения практического удобства почти не принимаются в расчет – структурное мышление не столько подчиняет себе инструментальный фактор, сколько его *игнорирует*.

Рассмотрим в качестве примера «Лад длительностей и интенсивностей» (*“Mode de valeurs et d’intensitŭs”*) – №2 из «Четырех ритмических этюдов» О. Мессиана. В этой пьесе применена система из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуляции и 7 динамических оттенков. В результате комбинирования звуковых параметров образуются три ряда, в которых звуку определенной высоты соответствуют фиксированные значения длительности, динамики и артикуляции (*пример 15*).
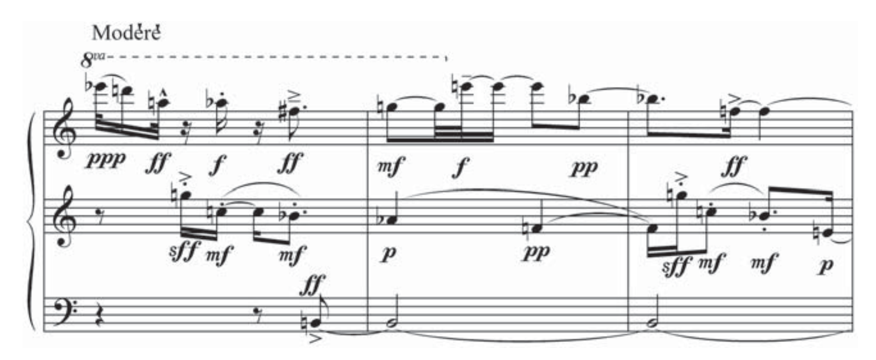
15. О. Мессиан. Лад длительностей и интенсивностей





Ряды последовательно расположены на трех нотоносцах, сложение которых и образует звуковую ткань. Определенную уступку инструментальной специфике можно усмотреть лишь в том, что первый и третий ряды, записанные на верхней и нижней строчках, обладают более высоким средним уровнем громкости, создающим «звуковую рамку», свойственную фортепианной звучности (*пример 15 а*)[85].

15 а.
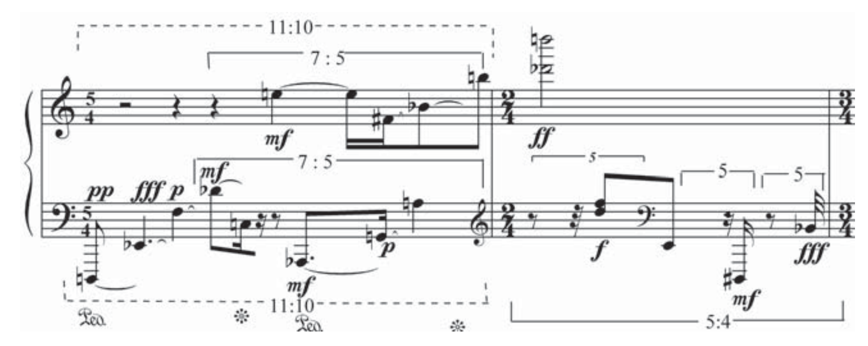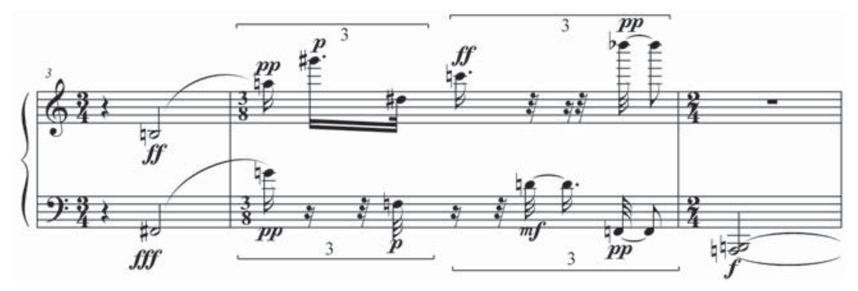


Последовательный сериализм со стороны фортепиано ограничен только тем, что не дает возможности применения серии тембров. Сверхрациональная организация идеальных звуковых параметров создает абстрактные конструкции, малодоступные аналитическому слуховому восприятию, и, добавим, выдвигает практически нереальные требования к исполнителям, как это происходит в фортепианной пьесе К. Штокхаузена (*пример 16*). Исполнение (особенно концертное) подобного нотного текста неизбежно сопряжено с некоторыми «погрешностями», определяемыми невероятной сложностью ритмической организации произведения, субъективностью восприятия динамической шкалы и акробатическими трудностями двигательного воплощения.

---

[85] Следует отметить, что во многих других фортепианных сочинениях Мессиан демонстрирует прекрасное знание природы инструмента.

16. К. Штокхаузен. *Klavierstück*





Анализ нотной графики подобных произведений, несомненно, дает более достоверное представление об их структуре, нежели традиционное слуховое восприятие. Здесь мы можем вернуться к классификации Салинаса, приведенной в начале данной главы: «Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но не слышима»[86]. И добавим: *не слышима, но видима*. Потому, что согласно Штокхаузену, «музыка уже не может пониматься ***только как звуковой феномен***»[87] – есть музыка для слуха, и есть музыка для зрения.

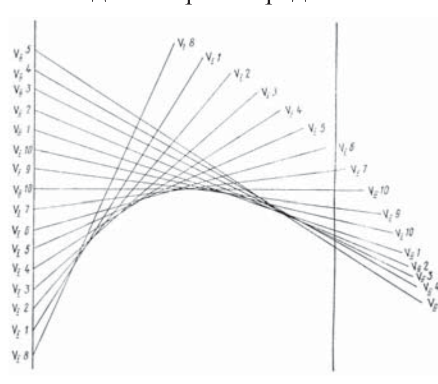


Рис. 5. *Я. Ксенакис. Метастазис (исходный чертёж)*

---

[86] ***Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.*** С. 414.

[87] ***Stockhausen K.*** Musik und Graphik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. I1960. 3.

На нью-йоркской выставке литографий Джона Кейджа были представлены работы, представляющие собой варианты нотной записи его музыкальных опусов. Так графическая запись идеальных структур приобретает статус *самостоятельного произведения*. Известны даже случаи, когда графика, связанная с музыкальным произведением, переносится в иной материал, становится своеобразной транскрипцией. Партитура «Метастазиса» Я. Ксенакиса написана в соответствии с приложенным к ней чертежом, в котором направление и изгиб каждой линии определяется звуковысотным и временным интервалом, локализующим линии в пространстве (Рис. 5). Получившуюся конструкцию композитор положил в основу архитектурного проекта, реализованного на Брюссельской выставке в павильоне фирмы «Филипс»[88]. Высказывание Гёте об архитектуре как застывшей музыке наконец получило материальное воплощение.

12. Беззвучная музыка

Подобные явления, когда внешняя, знаковая сторона воплощения замысла получает некоторую автономию, хорошо известны в истории искусства. В литературе, начиная с III века до нашей эры, прослеживается традиция так называемых *фигурных стихов*, в которых расположение строк или выделенных букв образует рисунок или какую-нибудь символическую фигуру. В барочных партитурах абрис мелодических построений служит графическим комментарием к содержанию литературного текста или складывается в условное изображение сакральных символов христианства (например, рисунок «лежащего креста», часто встречающийся у Баха). Композиция А. Лурье «Формы в воздухе» (1915 г.), посвященная Пикассо, под воздействием живописной техники кубизма зафиксирована в виде отдельных фрагментов, продуманно расположенных на пространстве листа. В поэзии русского авангарда также встречаются образцы графической записи стиха, подчиняющейся закономерностям нотной партитуры[89]. Но визуальные детали всегда были лишь *дополнительным средством* создания художественного образа, подчиненным целостному замыс-

---

[88] ***Xenakis J.*** Formalized music. Thought and mathematics in composition. Indiana University Press. Bloomington; London, 1971.

[89] См.: ***Гервер Л.*** Опыты «музыкальной» записи литературного текста в творчестве русских поэтов-авангардистов // Искусство XX века: уходящая эпоха: Сб. статей. Нижний Новгород, 1997. Т. 2. С. 10.

лу, который осуществлялся преимущественно в *основном* для данного вида искусства материале (в поэзии – это слово, в музыке – звук). В XX веке возникает парадоксальная ситуация, когда произведения, номинально представляющие музыкальное искусство, *покидают мир реальных звуковых явлений*, возвращаясь к средневековой идее о существовании музыки, доступной не слуху, но умозрению.

Доведенный до логического предела замысел полного абстрагирования не только от инструментального фактора, но и от реальной звуковой материи был реализован Кейджем в его опыте «организованной тишины». «4' 33''» — это некий аналог «черного квадрата», экстремистская идея, в процессе реализации которой пианист просто сидит у рояля указанное время, разделенное вдобавок на три части – 33''; 2' 40''; 1' 20''. Стравинский иронизировал по этому поводу: «Теперь, когда среди произведений г-на Кейджа наибольшим успехом бесспорно пользуется пьеса «4' 33''», можно ожидать появления всё новых и новых беззвучных произведений молодых композиторов, которые будут стремительно производить на свет свои беззвучности во всё большем количестве и в самых разнообразных пленительных комбинациях»[90].

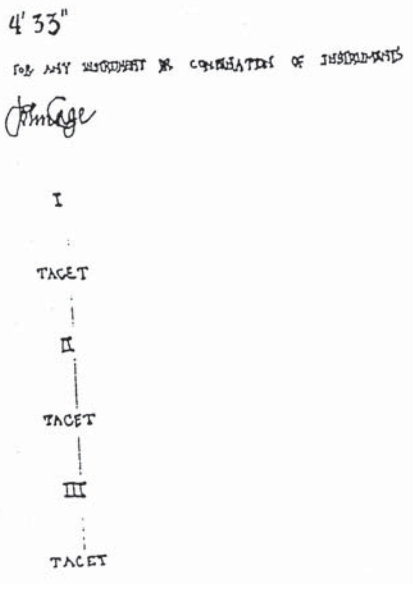


Рис. 6. *Дж. Кейдж. «4' 33''» (автограф)*

Мысль о существовании музыки, недоступной слуху, вновь начинает привлекать внимание эстетиков. Например, А. Секацкий утверждает: «Звучащая музыка отнюдь не тождественна музыке как таковой. Не вся музыка мира озвучена, а сам процесс озвучивания на поверку часто оказывается *глушением*, весьма эффективным способом блокирования Музыки»[91]. М. Аркадьев усматривает две формы воплощения «музыкального становящегося смысла»: (1) з в у ч а щ у ю и (2) н е з в у ч а щ у ю – его (смысла) непрерывную «подводную часть»[92]. Диапазон слышимой музыки являет собой лишь «окно в иное», и даже композиторы, реализуя свои замыслы, оказываются не в силах передать всю изначальную полноту ее автономного бытия. Подобные воззрения свидетельствуют о том, что по отношению к музыкальному искусству вновь становится актуальной пифагорейская интуиция об *онтологически-объективной природе музыки*.

[90] ***И. Стравинский*** – публицист и собеседник. С. 221

[91] ***Секацкий А.*** Партитура неслышимой музыки // Звучащая философия: Сб. мат-лов конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 161.

В культуре рубежа XX–XXI веков происходят мощные интеграционные процессы. Как отмечается в современных эстетических исследованиях, «отличительной чертой этого периода оказывается сближение художественного, научного и философского познания мира»[93]. Музыка и математика, некогда входившие в корпус «семи свободных искусств», вновь оказываются рядом. Математические закономерности (ряды Фибоначчи и Люка, решето Эратосфена и т.п.) нередко декларируются в качестве композиционной основы сочинений. С. Губайдулина, например, пишет: «Я поставила перед собой задачу, где главное не только интерпретировать в нотном тексте числа, но *пережить переход числа в звук, звучание почувствовать как игру пропорций*»[94]. А. Шнитке говорит: «Идея универсальности культуры и ее единства кажется мне очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве»[95].

Осознание единства культуры проявляется в стремлении к надличностной объективности творчества, во внимании к рациональным способам организации звучащего материала. Явное и скрытое цитирование, «игра в стили», буквенные и цифровые шифры расширяют «смысловое поле» произведений, которое не умещается в реально-чувственном звучании, но является его закономерным продолжением. Сложно структурированный умозрительный компонент музыкальной композиции образует ее глубинный слой. «Я пришел к выводу, чем больше всего в музыку "запрятано", тем более это делает ее без-

[92] ***Аркадьев М.*** Временные структуры новоевропейской музыки. (Опыт феноменологического исследования). М., 1993. С. 21.

[93] ***Дианова В.*** Художественное и научное освоение мира: современное состояние проблемы // Мат-лы науч. конф. 20-21 октября 1999 г: Тез. докл. и выступл. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 33.

[94] ***Губайдулина С.*** «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. №4. С. 2. См. также: ***Ценова В.*** Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: МГК, 2000.

[95] ***Шнитке А.*** Беседы, выступления, статьи. М., 1994. С. 70.

донной и неисчерпаемой», – утверждает А. Шнитке[96] . Эта «ментальная аура» лишь опосредованно связана с инструментальным фактором и создает благоприятную среду для проявлений тенденции к относительной инструментальной нейтральности.

Таким образом, в русле тенденции к относительной инструментальной нейтральности особенно наглядно проявляется некая автономность имманентных музыкальных структур. Их свойство в ряде случаев принимать различный инструментальный облик лежит в основе феномена транскрипции.

Подведем итоги главы.

1. Тенденция к относительной инструментальной нейтральности существует на всех этапах эволюции европейского инструментализма.

2. Ее формирование происходит во взаимодействии двух факторов: (1) инструментально-технического и (2) эстетического.

3. Эстетический генезис тенденции прослеживается в традициях пифагореизма и позднее неоплатонизма, сопрягающих музыкальное искусство с миром абстрактных идей.

4. На ранних этапах развития инструментального искусства проявления указанной тенденции определяются недостаточно развитой образно-акустической дифференциацией музыкального мышления и потребностями практического музицирования.

5. Начиная с эпохи барокко, относительная инструментальная нейтральность становится характерной для традиции «абсолютной музыки», в которой инструментальный фактор подчиняется имманентной музыкальной логике.

6. Полифоническая техника и ее структурные закономерности способствуют проявлению отмеченной тенденции.

7. В эпоху романтизма тенденция к относительной инструментальной нейтральности не совпадала с основным направлением романтического инструментализма и поэтому существовала, в основном, в латентном виде.

8. В процессе историзации музыкального мышления искусство XX века вновь в полной мере актуализировало названную тенденцию, которая принимает свои крайние формы в композиторских техниках с тотальной организацией звукового материала.

[96] Там же. С. 71.

ГЛАВА ВТОРАЯ
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ

1. Формирование тенденции

Е. Назайкинский пишет: «Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента – и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие»[1] . По сути дела, в приведенном высказывании достаточно четко обозначены сходство и отличие *центробежной* и *центростремительной* тенденций, которые неразрывно связаны с процессом развития инструментальной сферы. Этим они противопоставлены тенденции к *относительной инструментальной нейтральности*, для которой инструментальный фактор является полностью подчиненным музыкальной логике и оказывается необходимым лишь в процессе звуковой реализации.

Центростремительная тенденция определяется органическим, нерасторжимым единством имманентных свойств инструмента и композиционной структуры.

Как первые признаки проявления этой тенденции можно квалифицировать *инструментальные табулатуры*, известные с XIV века, правила и формы которых непосредственно *зависели от техники игры на инструментах*[2] . В табулатурах значительное место занимали переложения светских и духовных вокальных произведений. Начиная с XVI века в Европе формируются композиторские школы, непосредственно связанные с конкретными инструментами – лютней, скрипкой, клавесином. Образный строй и фактура произведений здесь рождены звуковым миром выбранного инструмента, его конструктивными особенностями. Своеобразный жанр «нетактированных прелюдий» во французской лютневой школе основан на специфических инструментальных приемах, характерных для этого инструмен-

[1] ***Назайкинский Е.*** Звуковой мир музыки. С. 91.

[2] См.: ***Hayes G.*** Musical Instruments, Mandora and Lute // *New Oxford History of Music.* London, 1960. Vol.3. P. 487; ***Idem.*** Instruments and Instrumental Notation: The Lute // *New Oxford History of Music.* London, 1968. Vol. 4. P. 721.

та. Произведения французских клавесинистов трудно представить вне чувственного обаяния клавесинного звука, его естественной ауры. Таинственные шорохи в недрах инструмента, сцепления и расцепления механических частей воспринимаются не как конструктивный недостаток, а как атрибуты жизни одухотворенного механизма. Мягкий, мерцающий колорит пьес Ф. Куперена, трепет орнаментов, вуалирующих мелодические контуры, сопоставляется искусствоведами с наполненной психологизмом и грустью живописной манерой А. Ватто[3].

В начале XVI века почти одновременно в Италии, Германии и Франции выходят в свет первые *печатные* лютневые табулатуры[4]. Веком позже появляются нотные издания, предназначенные для клавишных инструментов. Это, прежде всего, вышедший в 1611 году в Лондоне сборник пьес под названием «Парфения, или девичьи годы первой музыки, которая была когда-либо напечатана для вёрджинела». Дж. Фрескобальди, издавая в 1627 году Вторую книгу токкат, в № 2 и 3 указал их предназначение для органа. Идея о «должном» применении того или иного инструмента обосновывается в теоретических трудах. Так новаторство трактата Дж. Дируты «Трансильванец» состоит, по мнению Л. Березовской, именно «в необычной для его времени жесткой дифференциации клавишных инструментов и в принципиально различном подходе к игре на органе и на “оперённых” инструментах (чембало)»[5].

В содружестве исполнителя и инструмента возникает специфический жанр вступительной пьесы, имевший различные наименования: *интонация*, *интрада*, *прелюдия*. В григорианском пении *интонация* применялась в качестве краткого вокального вступления для определения начального тона, но примерно с XIV века эту функцию взял на себя органист. В венецианской органной школе XVI века интонации строятся по определенным закономерностям сугубо инструментального свойства. Подобные пьесы обычно невелики по размерам и носят импровизационный характер. Начинаясь в аккордовом складе и умеренном движении, они переходят к оживленным пассажам по всему диапазону инструмента. Это проба инструмента, установление с ним контакта, наконец «разминка рук» – словом, знакомый всем инструменталистам ритуал «разыгрывания».

[3] См.: ***Мильштейн Я.*** Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» // ***Куперен Ф.*** Искусство игры на клавесине. М., 1973. С. 98.

[4] ***Francesco Spinacino***. Intabulatura de Lauto Libro Primo. (Ottavio Petrucci, 1507); ***Sebastian Virdung.*** Musica getutscht. (1511); ***Pierre Attaingnant.*** Tres breve et familiere introduction.(1529).

[5] ***Березовская Л.*** «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 197.

Такой акцент на инструментальной стороне несомненно присутствует во вступительных пьесах более позднего времени. В 1684 году Н. Лебег писал: «Прелюдия – это не что иное, как подготовка к исполнению пьес в определенном тоне, проба инструмента, а также утверждение того тона, который вы желаете использовать»[6]. Но развитие жанра не ограничилось только прикладной функцией. Французская «бестактовая прелюдия», перешедшая в клавирную практику из лютневого репертуара, выдвигает требования к *творческой фантазии исполнителя*, который должен преобразовать в художественное произведение весьма условную нотную запись. Ему, по словам И. Барсовой, необходимо «преодолеть гипноз зрительного – письменного, графического – образа <...> нотного текста, найти путь к звучащему облику и образу музыки»[7]. Навыки импровизационного музицирования оказали непосредственное влияние на формирование техники инструментальных обработок.

Итак, утверждение инструментального фактора носило двусторонний характер. С одной стороны, это *раскрепощение индивидуальности исполнителя*, раскрытие его творческого потенциала; с другой – *выявление возможностей инструмента*. Инструменты, в свою очередь, тоже обретают индивидуальность, которая всё более и более осознается композиторами, и в отдельных случаях уже можно говорить об «избирательном сродстве» мира композитора и природы инструмента. Р. Роллан писал об Италии эпохи барокко: «Это была страна великих инструменталистов, особенно скрипачей. Скрипичное искусство было подлинно итальянским. Одаренные природным чувством гармонии линий, влюбленные в красивый мелодический рисунок, творцы драматической монодии, итальянцы должны были достигнуть совершенства в музыке для скрипки»[8].

Процесс *«очеловечивания инструментализма»* шел не только в привычном музыковедческом значении этого понятия, как обретение интонационной гибкости, отражающей эмоциональный рельеф, но и в более узком инструментальном смысле – как некое «сращивание» исполнителя и инструмента, их тончайшая «подгонка» друг к другу,

[6] Цит. по: ***Зенаишвили Т.*** Французская бестактовая прелюдия. Импровизация или интерпретация? // Музыкальная академия. 1999. №2. С. 116.

[7] ***Барсова И.*** Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997. С. 13.

[8] ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. С. 368.

превращение механического приспособления для извлечения звуков в подобие живого существа. Именно так пишет об органе Дирута: «Поистине, сей изумительный инструмент, именующийся Органом в собственном смысле слова, управляем душой, словно человеческое тело, ибо, как сказано, уже первый взгляд на него весьма радует глаз, а звук, направленный к уху, как слова, выражающие душевные страсти, говорит о присутствии в нем внутреннего духа, который управляет им. Его меха соответствуют легким, трубы – горлу, клавиши – зубам, а играющий заменяет собою язык, легкими движениями рук заставляя его нежно звучать и почти что говорить»[9].

В произведениях постепенно возрастает роль собственно инструментальной стороны композиции, которая раньше всего осознается в *педагогическом аспекте,* как верный путь к обретению мастерства. *"Chi questa Bergamasca sonarà, non pocho imparerà"* (*«Кто играет эту Бергамаску – немалому научится!»*) – такое обещание предпосылает своему сочинению Дж. Фрескобальди. Причем, по мнению Н. Копчевского, это указание «может относиться не только к чисто исполнительским трудностям, но также и к музыкальной форме, творческое овладение которой может значительно обогатить знания ученика в области композиторской техники»[10]. «Не без усилий достигнешь конца» – такой авторской ремаркой поощряет Фрескобальди виртуоза, взявшегося за исполнение сложнейшей Токкаты № 9 из Второй книги токкат. Инструментальное мастерство здесь должно приобретаться в результате личных усилий – то есть на основании опыта работы над указанными сочинениями «жаждущий учения» должен сам определять общие правила, которыми он впоследствии и будет руководствоваться. Но многие авторы, начиная с Томаса де Санкта Мария, пытаются формулировать *универсальные положения*, применимые для различных учащихся и для работы над всевозможными сочинениями, и главной мыслью, объединяющей несхожие индивидуальности, была *идея наиболее целесообразного и органичного общения с инструментом*.

Томас первым из клавиристов выдвинул требование «легкой руки»[11]. Вслед за ним М. Мерсенн, музыкальный теоретик и ученый

[9] Цит. по*: **Березовская Л.*** Цит. соч. С. 199.
[10] ***Копчевский Н.*** [Предисловие] // Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения. С. 11.
[11] ***Фролкин В***. Цит. соч. С. 223.

начала XVII века, указывал, что залогом хорошего исполнения на клавесине является легкость в руке, а не сила. Ф. Куперен утверждал, что «гибкость нервов гораздо больше способствует хорошей игре, чем сила»[12]. Позднее сходные взгляды высказывали Ж.-Ф. Рамо, Ф.В. Марпург, К.Ф. Шубарт[13]. Испанцу Томасу принадлежит также идея экономии движений и чуткого контакта пальца с клавишей, что «способствует большей сладостности и нежности музыки»[14]. Ф. Куперен развивает это положение: «Мягкость туше зависит также от возможно более близкого расстояния между клавишами и пальцами. Естественно думать (даже отбросив личный опыт), что когда рука падает с большого расстояния, она дает более сухой, резкий звук, чем с небольшого, и что перо извлекает более жесткий звук из струны»[15]. Нетрудно заметить, что педагогическая направленность приведенных высказываний совершенно определенно свидетельствует об относительной самостоятельности исполнительской стороны – они адресованы именно обучающемуся *исполнителю.*

Показательно, что педагогические взгляды Ф. Куперена являются весьма прогрессивными для своего времени именно благодаря стремлению к естественности технических приемов. В его трактате «Искусство игры на клавесине»[16] можно найти весьма необычные для XVIII века элементы возрастной педагогики. Для выработки гибкости и свободы аппарата Ф. Куперен рекомендует пользоваться для занятий с начинающими «только спинетом или только одной клавиатурой клавесина, причем и тот и другой должны быть очень слабо оперены»[17], то есть сопротивление плектра, извлекающего звук, должно быть соизмеримо с физическими возможностями ребенка, чтобы предотвратить перенапряжение во время игры.

Трактат интересен тем, что в нем сохраняется единство инструктивного и художественного: помимо теоретических рассуждений он содержит восемь маленьких прелюдий, конкретизирующих эти положения. Советы Ф. Куперена проникнуты глубоким знанием и ощущением природы инструмента, стремлением раскрыть его лучшие качества наиболее естественным и для исполнителя, и для инстру-

[12] ***Куперен Ф.*** Искусство игры на клавесине. М., 1973. С. 16.
[13] См.: ***Друскин М.*** Клавирная музыка. С. 65-66.
[14] ***Фролкин В.*** Цит. соч. С. 224.
[15] ***Куперен Ф.*** Цит. соч. С. 15.
[16] В буквальном переводе «Искусство касаться клавесина» («L'art de toucher le Clavecin»).
[17] Там же. С. 14.

мента образом. В частности, его аппликатурные решения диктуются не абстрактными правилами, а связываются со звуковым результатом. Приводя «старую» аппликатуру для терцовых пассажей ($^{4}_{2} - ^{4}_{2}$), он замечает: «Этот старый способ не давал никакой слитности»[18]. Взамен он предлагает новую аппликатуру, обеспечивающую *legato* ($^{4}_{2} - ^{5}_{3}$). Куперен предостерегает клавиристов от увлечения итальянской скрипичной манерой, не соответствующей возможностям клавесина: «У этого инструмента есть свои свойства, у скрипки – свои. Если на клавесине невозможно усиление звука и если повторения одного и того же звука не очень ему подходят, у него есть свои преимущества – точность, четкость, блеск, диапазон. <…> Во всяком случае, нельзя не согласиться с тем, что пьесы, написанные специально для клавесина, всегда подходят больше для игры на нем, чем другие пьесы»[19]. Эта эстетика общения с инструментом необычайно близка взглядам Ф. Шопена, А. Скрябина, К. Дебюсси – то есть тем композиторам, которые уже применительно к фортепианной сфере принадлежат, в основном, к *центростремительной тенденции* инструментального искусства.
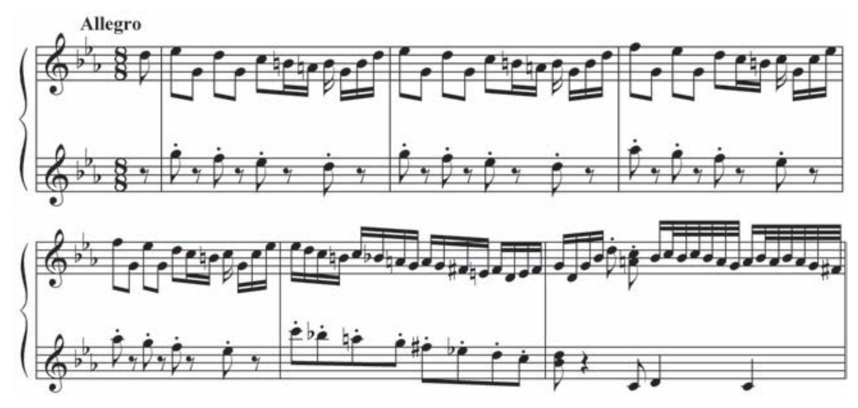
Центростремительная тенденция неразрывно связана с процессом обособления исполнительства, с его превращением в профессиональную сферу деятельности. Познание природы инструмента, овладение его возможностями временами подходило к естественному пределу. Но развитие композиторской мысли выдвигало новые требования, которые вели к совершенствованию и модификации инструментария. Например, утверждение темперированного строя привело к унификации клавиатуры клавишных инструментов, усложнение инструментальной полифонии способствовало переходу от моделей «связанного» клавикорда к «свободному», снабженному иногда даже педальной клавиатурой; стремление к обогащению тембра и динамики вызвало к жизни изобретение регистров клавесина и механизма копуляции.

Высокий технический потенциал отдельных композиторов-инструменталистов в эпоху барокко становится важнейшим условием обособления исполнительской стороны. Об этом можно достоверно судить по фактуре ряда сочинений, в которых отражается инструментальная искусность их авторов. В совокупном опыте общения с инструментом вырабатывались довольно изощренные фактурные реше-

[18] Там же. С. 24.
[19] Там же. С. 27.

ния, в которых двигательные возможности музыканта применялись для воплощения звуковой задачи далеко не очевидным способом. Таким новым способом изложения материала стал появившийся в начале XVIII века прием «игры через руку». Его изобретение, по-видимому, связано с конструкцией двухмануального клавесина. Но это новшество прочно утвердится в клавирной, а затем и в фортепианной практике, использующей одну клавиатуру. Пример подобного рода содержится в Сонате из *Klavierübung* И. Кунау (*пример 17*).

17. И. Кунау. *Klavierübung*
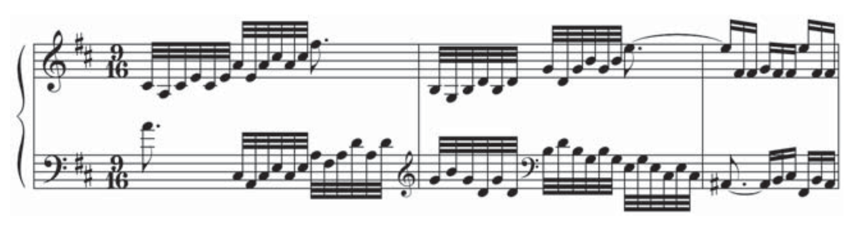


Появляются произведения, в которых *инструментальная задача* выступает в качестве *композиционной основы*. Например, Л. Дакен прославился в свое время не повсеместно известной «Кукушкой», а пьесой, которая называлась «Три трели», где впервые в клавирной практике применил тройную трель.

2. Центростремительная тенденция в клавирный период

Клавирные произведения И.С. Баха необычайно разнообразны по типам фактуры и способу трактовки инструмента. В них можно найти приметы всех отмеченных тенденций инструментального искусства. Непосредственная связь инструментального фактора и композиционной стороны проявляется в образных и фактурных отличиях произведений, предназначенных для разных клавишных инструментов (органа, клавесина или клавикорда). По заключению Э. Бодки, «безграничное богатство и разнообразие баховской клавирной музы-

ки, а также множество различных типов и формальных принципов, которые он применял, особенно в фугах, делают невозможным сформулировать такие правила, с помощью которых каждую пьесу можно было бы приписать подходящему для нее инструменту»[20]. Главным критерием определения инструментальной принадлежности той или иной пьесы является, согласно Э. Бодки, *соответствие архитектоники сочинения и ее регистровки*. Признаками клавесинной природы являются: (1) «террасная динамика»; (2) пауза или фермата, встречающиеся одновременно в обеих руках на «стыках» формы, что почти всегда указывает на употребление копулы[21]; (3) совершенные каденции, предполагающие смену мануалов; (4) возможность и художественная оправданность проведения темы на отдельном мануале. Иногда рисунок фактуры прямо указывает на необходимость исполнения именно на двух мануалах, так как на одной клавиатуре руки просто мешают друг другу (*пример 18*).

18. И.С. Бах. Трехголосная инвенция си минор



Сочинения для клавикорда отличает камерность и особый личностный тон: «пьесы эти – истинные “откровения”, “страницы из дневника”, показывающие нам глубину и нежность, присущие Баху-гиганту»[22]. По утверждению И. Форкеля, «клавикорд представлялся Баху наилучшим инструментом для занятий, равно как и вообще для музицирования, и самым подходящим инструментом для выражения сокровеннейших мыслей; Бах был убежден, что ни клавесин, ни фортепиано не в состоянии передать такое разнообразие оттенков звучания, какое достижимо на этом – пусть недостаточно мощном, но зато исключительно гибком – музыкальном инструменте»[23].

---

[20] ***Бодки Э.*** Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. М., 1993. С. 88.

[21] Это правило определяется механикой инструмента: «включение tutti клавесина требует свободных обеих рук для копулирования (соединения) клавиатур» (Там же. С. 89).

[22] Там же. С. 89.

[23] ***Форкель И.*** О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. С. 20.

Клавирное творчество Д. Скарлатти является особой страницей барочного инструментализма[24]. Его *“essercizi”* строятся на постоянных сменах фактурных моделей, носящих драматургическую функцию. Всё это дополняется многообразием жанровых истоков, создающих на протяжении одной пьесы впечатление «сжатой сюиты», калейдоскопа разнохарактерных образов. Впечатление настолько сильное, что А.Г. Рубинштейн, комментируя в своих исторических концертах сонаты Д. Скарлатти, назвал его музыку «вертлявой»[25]. Но там же он справедливо добавил, что в сочинениях великого итальянца «находятся уже некоторые стороны современной фортепианной техники». Действительно, инструментальная сторона опусов Д. Скарлатти совершенно уникальна для эпохи барокко. Помимо достаточно распространенной в это время искусности изложения и беспрецедентного количества видов техники, в них присутствует будоражащий элемент риска или, как это назвала И. Окраинец, «инструментального приключения»[26]. Барочный принцип «единства аффекта» уступает место драматургии, построенной на сопоставлении и противопоставлении контрастных образов – то есть опять же на принципе динамизма, в котором значительную роль играет *инструментальный фактор*. И. Окраинец совершенно справедливо утверждает: «Пальцы могут пробуждать музыкальную мысль. Это, конечно, не означает, что в сонатах Скарлатти фактурный план, заданный техникой, превратился в основной конструктивный принцип, обеспечивающий художественное единство пьесы. Но это значит, что именно пальцевой прием, материализованный в фактуре, приходит на помощь сонатной форме, восполняя всякую логико-музыкальную недостаточность, приобретая редкую *творческую активность*»[27]. И, добавим, это означает, что творчество Скарлатти становится ярчайшим выражением *центростремительной тенденции* всего клавирного периода[28].

---

[24] ***Sutcliffe W. Dean.*** The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. Cambridge University Press, 2003.

[25] ***Рубинштейн А.*** Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974. С. 27.

[26] ***Окраинец И.*** Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994. С. 120.

[27] Там же. С. 116-117.

[28] О *центробежной тенденции* в клавирных сочинениях Скарлатти будет сказано в соответствующей главе.

3. От клавира к фортепиано

Переход от клавира к фортепиано представляет собой интереснейшую страницу истории инструментализма. По мнению И. Розанова, он занял большую часть XVIII столетия (начиная с 20-х годов) и завершился в первых десятилетиях XIX века[29]. Первую половину XVIII столетия еще господствовал клавесин, достигший высшей ступени своего развития, полностью раскрывший свой потенциал в творчестве Ф. Куперена, И.С. Баха, Д. Скарлатти и Г.-Ф. Генделя. По-видимому, некоторая неудовлетворенность существующим инструментарием подвигла И.С. Баха к экспериментам по созданию «лютневого клавира», а профессиональная любознательность заставила обратить внимание на зильбермановские «клавикорды с молоточками».

Поворот к новому инструментальному стилю, основанному на гомофонно-гармоническом принципе, происходит в творчестве сыновей Баха. В инструментальном плане их наследие имеет переходный характер — традиционный инструментарий сочетается с новым. В эпоху сентиментализма пережил всплеск популярности клавикорд – инструмент камерный, интимный, как будто специально предназначенный для выражения самых тонких движений души[30]. Хорошо известна его роль в богатом эмоциональными оттенками творчестве К.-Ф.-Э. Баха, который в своем трактате *“Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen”* (1753–1762) сравнивает возможности «клавира с молоточками» и клавикорда: «Более новые фортепиано, если они сделаны прочно и хорошо, имеют большие преимущества, несмотря на то, что их употребление должно изучаться очень тщательно и не без трудностей. Они хороши для сольного искусства и для музыки, не требующей слишком большого состава, но я всё таки думаю, что хороший клавикорд, если не считать его более слабого тона, имеет те же красоты, что и фортепиано, и, сверх того способен вибрировать и продлевать звук, так как после взятия любой ноты можно продолжать делать нажим. Клавикорд является тем инструментом, который дает возможность составить самое точное представление о достоинствах исполнителя на клавире»[31].

[29] См.: ***Розанов И.В.*** От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов.

[30] В романе Гёте «Страдания молодого Вертера» Вертер и Шарлотта музицировали именно на клавикорде.

[31] Цит. по переводу ***Н.В. Бертенсона*** (1934 г.), опубликованному на странице Интернета http:/www.melody.ru/styles/klassika/genre/html/kfeb.shtml.

Примерно с 60-х годов XVIII столетия начинается победное шествие фортепиано, которое сопровождалось его совершенствованием вплоть до середины XIX века[32]. Скорой победой над старшими собратьями – клавесином и клавикордом фортепиано обязано именно своей *динамичной природе*, пронизывающей его звуковое поле по вертикали и горизонтали; природе, которая оказалась созвучна динамике Нового времени, решительно изменившего тип музыкального мышления[33].

Композиторы начинают осваивать новый инструмент, имея за плечами огромный опыт клавирной традиции. Поэтому их путь к познанию фортепиано был осложнен грузом представлений, которые были рождены практикой общения с инструментами иной конструкции, а их иногда некритический перенос в новую, непознанную сферу провоцировался обманчивым внешним сходством и вполне объяснимым несовершенством ранних фортепиано, механика которых еще не стабилизировалась и находилась в процессе становления. Особенно показательно здесь обращение с демпферной системой, которая первоначально управлялась передвижением особой рукоятки или коленного рычага и только около 1770 года была связана с педальным механизмом[34]. В соответствии с клавирной традицией это устройство воспринималось как особый *«бездемпферный регистр» фортепиано*. Именно при помощи этого регистра К.-Ф.-Э. Бах в своих импровизациях достигал неслыханных дотоле звучаний[35]. Как обозначение регистра следует воспринимать и указание Гайдна в разработке первой части его Сонаты До мажор (*пример 19*).
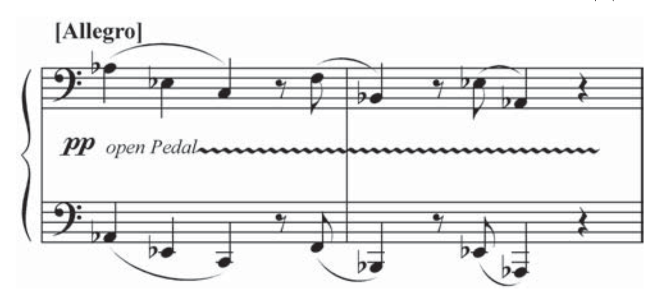
[32] Любопытный факт приводит П. Зимин: инструментальные мастера второй половины XVIII века часто «переделывали старые клавикорды, сохраняя их корпус, деку, струны и отчасти клавиатуру, а ставя в них вместо тангентов молоточковый механизм самой примитивной конструкции» (***Зимин П.*** История фортепиано и его предшественников. М., 1968. С. 91).

[33] Следует отметить, что клавирные мастера предпринимали попытки усовершенствовать динамические возможности клавесина. Значительные усовершенствования механики клавесина, осуществленные во второй половине XVIII века английским мастером Бёкетом Шуди (*Burkat Shudi*), привели к тому, что клавесин в определенной степени оказался способен к динамически нюансированной игре.

[34] См.: ***Зимин П.*** Цит. соч. С. 95.

[35] См.: ***Розанов И. В.*** От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов: Автореф. дис. …д-ра иск. СПб., 2002. С. 36.
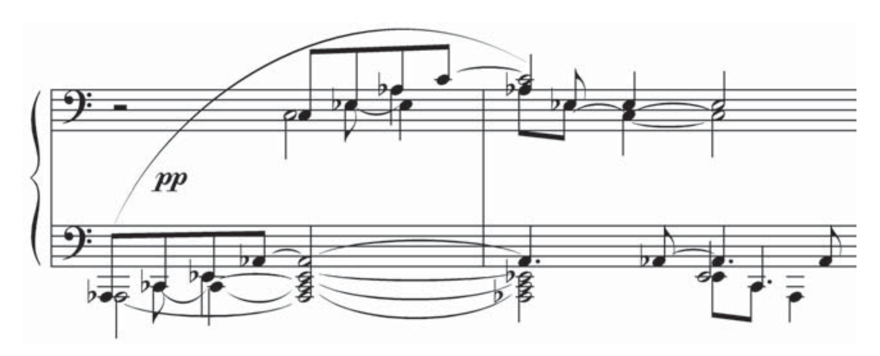
19. Й. Гайдн. Соната До мажор (1-я часть)



Помимо специфически фортепианных «бездемпферного регистра» и коленного механизма для засурдинивания, в некоторых инструментах XVIII столетия существовали приспособления, доставшиеся в наследство от клавесина – «лютневый рычаг» (*Lautenzug*) и «фаготовый рычаг» (*Fagottzug*). Педальное устройство для извлечения глубоких, часто удвоенных басов, встречающееся вплоть до середины XIX века, также можно отнести к рудиментам клавирного периода[36].

Способы игры на новом инструменте, несмотря на его иную природу, часто заимствовались из опыта прошлого. Например, прием так называемой «ручной педали», когда последовательно набираемые звуки гармонии выдерживаются пальцами (как в первой прелюдии из «Хорошо темперированного клавира), несомненно, пришел в фортепианную музыку из клавирной практики (см. разработку первой части Сонаты ор. 2, № 3 Бетховена – *пример 20*).
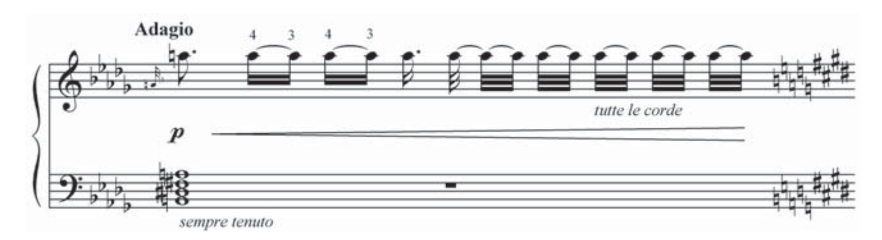
20. Л. Бетховен. Соната ор. 3, № 3 (1-я часть)

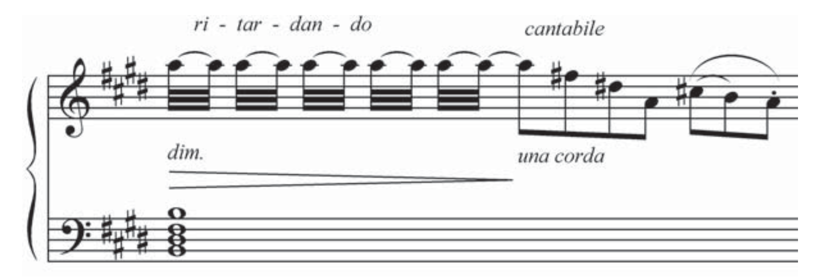


[36] Замечательным виртуозом игры на педальном фортепиано (Erard *pédalier*) был Ш. Алькан.

Генетические связи с клавирными приемами исполнения наблюдаются даже в позднем творчестве Бетховена, когда фортепиано окончательно вытеснило старые клавишные инструменты. В *Adagio ma non troppo* из 31-й сонаты трепетание ноты a^2, образующее странный ритмический рисунок, который не вписывается в указанный размер, представляет серьезную интерпретационную проблему для редакторов и исполнителей (*пример 21*).

21. Л. Бетховен. Соната ор. 110





А. Шнабель комментирует: «Звук, извлекаемый третьим пальцем, колеблется где-то между действительным и воображаемым, но, во всяком случае, должен быть слышным»[37]. Вполне вероятно, что в данном фрагменте Бетховен пытается передать на фортепиано один из самых выразительных эффектов, свойственных клавикорду, – *Bebung*, когда повторными нажатиями не отпускающего клавиши пальца исполнитель создавал аналог струнного *vibrato*.

Клавирное творчество Моцарта приходится как раз на исторический период смены инструментария. В зальцбургские годы ему, по-видимому, чаще приходилось играть на клавесине, чем на фортепиано[38]. Даже его сонаты венского периода издавались с пометкой «для

[37] ***Бетховен Л.*** 32 сонаты для фортепиано / Ред. А. Шнабеля. М., 1970. Т. 2. С. 808.

[38] См.: ***Бадура-Скода Е. и П.***. Интерпретация Моцарта. М., 1972. С. 17.

чембало или пианофорте», что дает основание таким знатокам моцартовского стиля, как, например, Зигберт Рампе, исполнять и записывать их именно на клавесине. Действительно, детализированная фразировка, дробная артикуляция, свойственные клавирному письму Моцарта, близки клавесинной манере[39]. Но эти параметры также соответствуют характеру звучания и особенностям механики венских фортепиано конца XVIII века.

Клавирная музыка Моцарта настолько органична для инструментов его эпохи, что в ряде случаев можно говорить о ярком проявлении *центростремительной тенденции*. Большая часть сочинений мастера естественно вписывается в звуковое поле пианофорте Штайна и Вальтера, практически не требуя изменений материала при транспонировании тем в репризе сонатной формы (как это часто бывает у Бетховена, вынужденного из-за ограниченности диапазона рояля искать компромиссные варианты)[40]. Фактура у Моцарта часто согласована с *акустическими особенностями инструмента*. Например, он использует аккорды в тесном расположении, помещенные в низкий регистр, которые неясно звучат на современных роялях, потому что толстые басовые струны и их перекрестное расположение с хорами среднего регистра создают смешение обертонов. Но на ранних фортепиано струны были более тонкие и натягивались не перекрестно, а параллельно друг другу и волокнам дерева деки; их звучание характеризуется прозрачностью и чистотой, поэтому Моцарт нередко прибегал к подобному изложению. Механика венских инструментов отличалась легкостью и, как отмечает К. Лелие, давала «играющему непревзойденные возможности для контроля над артикуляцией, даже при игре в очень быстром темпе»[41]. Американский пианист Малколм Билсон так описывает свои впечатления от игры на *Hammerflügel*: «Я полюбил исключительно красивый звук этого фортепиано, не такой богатый и “сочный”, как у современных роялей, но весьма разнообразный по тембру и характеру. Я обнаружил, что музыка Моцарта

[39] На это обращает внимание ***Е. Либерман*** в своем исполнительском анализе Сонаты B-dur KV 218: «Клавесинность проявляется и в регистровых сопоставлениях, и в пристрастии композитора к хорошо звучащим на клавесине высоким регистрам, и в стаккатной артикуляции многих отрывков, и в богатстве мелизматики» (Как исполнять Моцарта. М., 2003. С. 139).

[40] Три исключения из этого правила указывает П. Бадура-Скода (См.: ***Бадура-Скода Е.и П***. Цит. соч. С. 20-21).

[41] ***Лелие К***. Моцартовское фортепиано: новые открытия и музыкальные идеи // Фортепиано. 2003. №2. С. 31.

замечательно воплощается на этом инструменте. Маленькие артикуляционные лиги, присутствующие везде в его произведениях, оказались такими естественными на пианофорте, которое служило не только богатству звука, но и легкости, ясности и изяществу, как и сама музыка Моцарта»[42].

При наличии очевидных проявлений центростремительной тенденции в клавирной музыке Моцарта было бы ошибкой игнорировать факты, с ней не совпадающие. Ведь, как справедливо заметил П. Бадура-Скода, в моцартовской фортепианной фактуре слышится «пронзительная звучность труб, нежный, тающий звук флейты, завуалированная звучность английского рожка, шумное оркестровое *tutti*…» – то есть прослеживаются несомненные признаки *центробежной тенденции*. Но, помимо этих оркестровых по своей природе красок, исследователь специально отмечает «пленительные звуки, свойственные только фортепиано»[43].

4. Резонансное педальное фортепиано

В истории фортепианного искусства можно назвать композиторские стили и даже отдельные сочинения, в которых центростремительная тенденция находит свое самое яркое выражение. В сонате до-диез минор (ор. 27, № 2) Бетховен совершает открытие, изменившее «звучащий образ» фортепиано[44]. Предписывая играть всю первую часть «*senza sordini*» – то есть на правой педали, с открытыми демпферами, он осуществляет решительный поворот от классицистского фортепиано – наследника клавикорда и клавесина, где выписанные в тексте длительности нот и пауз в принципе соответствуют их реальной протяженности, к романтическому педальному фортепиано, обнаружившему целый мир новых волшебных звучаний. Следующий шаг к наиболее полному раскрытию природы рояля Бетховен совершил, раздвинув одновременно звучащий диапазон фортепиано и применив традиционные формулы аккомпанемента в широком расположении[45]. Так

[42] Цит. по: ***Лелие К.***. Моцартовское фортепиано... С. 30. См. также характеристику *Hammerflügel von Josef Schrimpf* в кн.: ***Demus J.*** Abenteuer der Interpretation. Wiesbaden, 1970. S. 209-221.

[43] ***Бадура-Скода Е. и П.*** Цит. соч. С. 25.
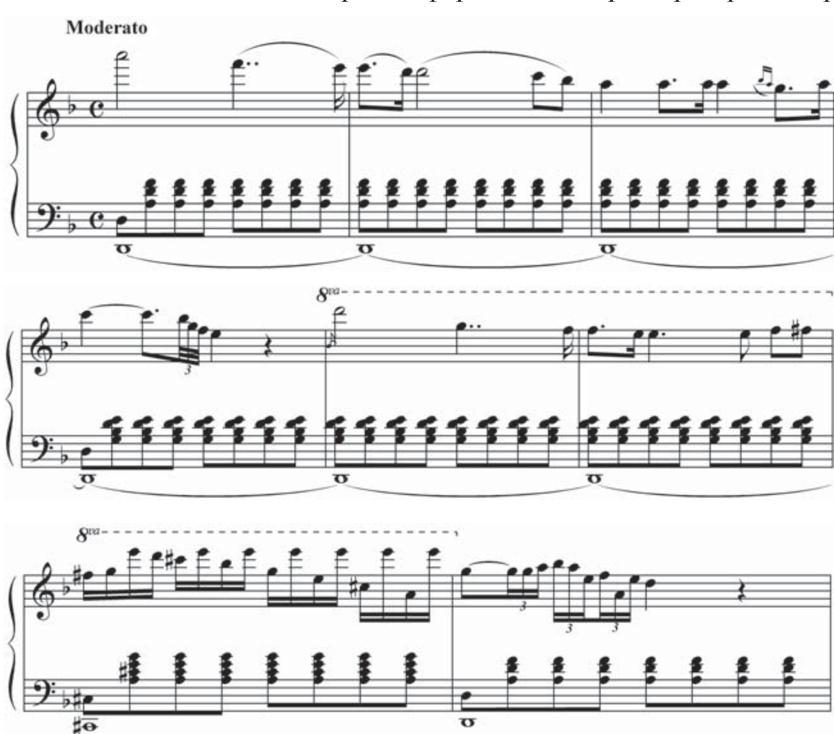
[44] Термин А. Копленда (***Копленд А.*** Музыка и воображение // Музыка и время. М., 1970. С. 52).

[45] См., например, Ми-бемоль-мажорное проведение побочной партии в репризе первой части Четвертого или Си-мажорный раздел второй части Пятого фортепианных концертов.

был осуществлен переход к наполненной воздухом резонансной романтической фактуре, благозвучие которой основывалось на естественных акустических закономерностях обертонового ряда.

Выдерживаемый на педали глубокий бас, далеко отстоящий от гармонической фигурации среднего регистра, и плавно парящая в вышине мелодия – эта фактурная модель стала очень популярна в первой трети XIX века среди композиторов-пианистов различной стилистической направленности. Иногда она записывается еще в «старой манере», с точным указанием длительности предполагаемого звучания баса, как это сделано Ф. Калькбреннером в главной партии Фортепианного концерта ре минор (*пример 22*).
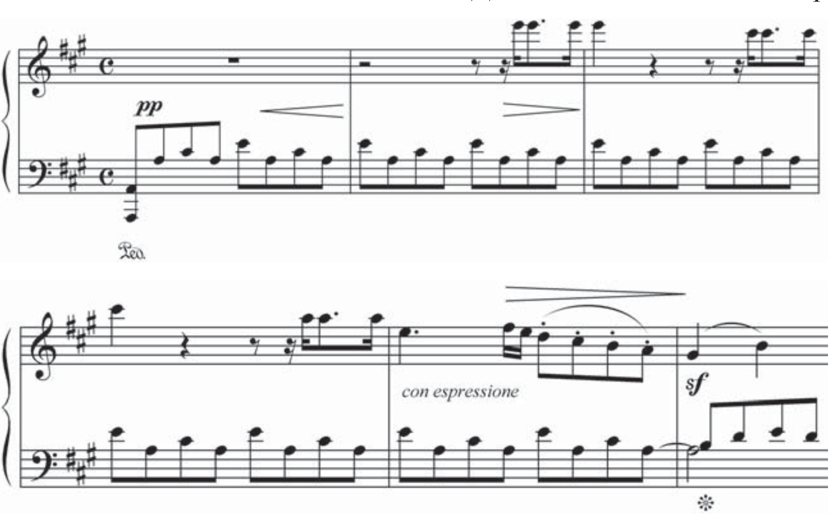
22. Ф. Калькбреннер. Концерт для фортепиано с оркестром ре минор



Но всё чаще встречается «иллюзорный» способ нотации, когда бас, записанный в виде короткой ноты, должен при помощи педали сохраняться на протяжении нескольких тактов – именно так фиксирует

свой замысел Дж. Фильд в Сонате Ля мажор (*пример 23*). Пассажи, исполняемые правой рукой в верхнем регистре на фоне разложенной гармонии, приобретали особое обаяние: каждый их звук окутывается мягким *sfumato* открытых резонирующих струн.

23. Дж. Фильд. Соната Ля мажор

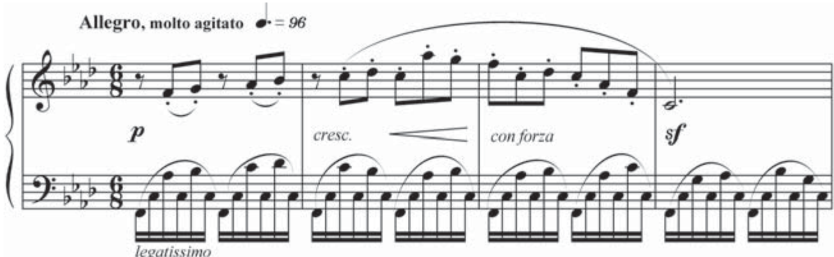


XIX столетие стало веком высочайшего расцвета рояля и фортепианного исполнительства. Именно в эту эпоху (примерно к 60-м годам) относительно стабилизировалась конструкция инструмента, и в деятельности гениальных композиторов-пианистов были полностью раскрыты его богатейшие возможности. Редкий пример мудрого самоограничения представляет собой творчество Ф. Шопена, произведения которого практически неотделимы от естества фортепиано и в звуковой сфере, и в области пианистической пластики. Безгранично его знание тайн рояля. Как отмечает Я. Мильштейн, красочность и мягкость шопеновских гармоний «в немалой степени зависит от такого расположения звуков (чаще всего по натуральному звукоряду), при котором ни один звук не пропадает, не затемняется другим. У Шопена мы наблюдаем повышенное внимание к каждому отдельному звуку»[46]. Шопеновская фактура представляет собой детально проработанную и насквозь мелодизированную ткань, в которой взаимодействуют все ее элементы. Аккомпанемент часто далек от формульности, и в нем «прорастают» тематические интонации, поддер-

[46] ***Мильштейн Я***. Очерки о Шопене. М., 1987. С. 117..

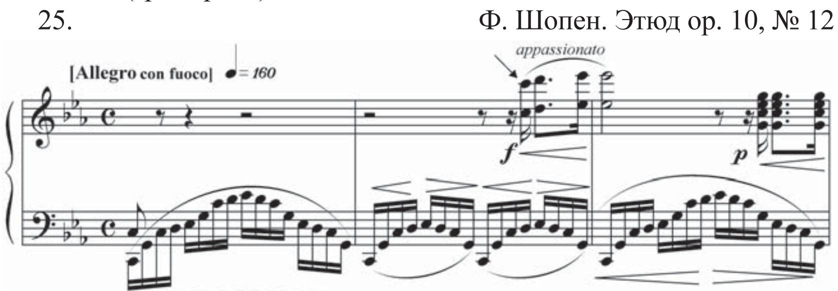
живающие, сопровождающие и дополняющие мелодию. Так, в Этюде фа минор (ор. 10, № 9) партия левой руки, выписанная ровными секстолями, содержит три плана: остинатный тонический бас, сковывающий взволнованный порыв, аккордовый звук в среднем слое и вторящий мелодический голос, исполняемый первым пальцем (*пример 24*).

24. Ф. Шопен. Этюд ор. 10, № 9
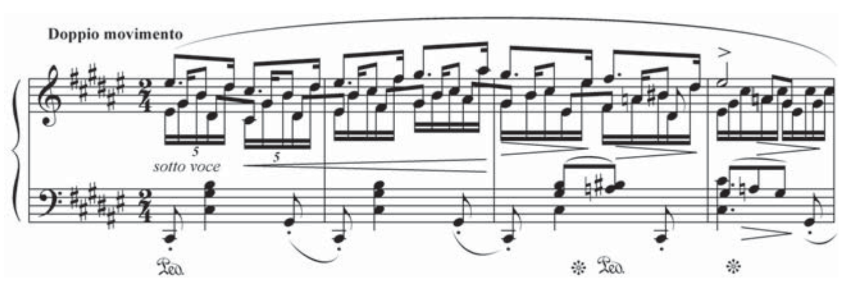


В Этюде до минор (ор. 10, № 12) протестующий призывный октавный возглас интонационно предваряется бурным взлетом шестнадцатых (*пример 25*).

25. Ф. Шопен. Этюд ор. 10, № 12
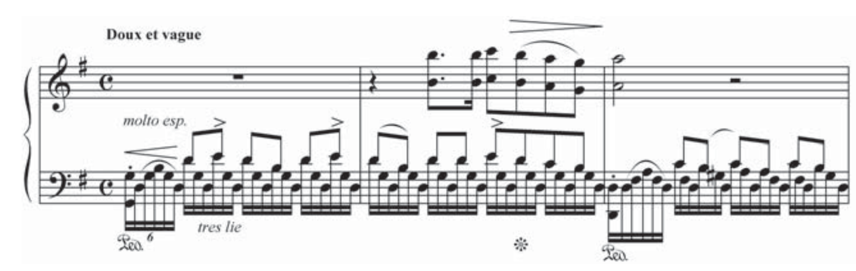


Трепетная, полетная, воздушная фактура среднего раздела Ноктюрна Фа-диез мажор соткана из тончайших мелодических структур, которые образуют прихотливый мерцающий узор (*пример 26*).

26. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 15, № 2



В этой фактуре отношения рельефа и фона строятся не на условиях соподчинения, а на принципе *активного взаимодействия*. Мелодию сопровождают отблески, тени, абрисы, мягко обволакивающие ее контуры. Подобный способ изложения сотворен «слышащими» пальцами, способными к детальнейшей дифференциации тактильных ощущений. Он органически соединяет чувство инструментального колорита, свободную ориентацию в клавиатурном пространстве и естественную пластику игровых движений. Педаль здесь является важнейшим элементом, формирующим реальный звуковой результат. По словам Н. Голубовской, именно «Шопену принадлежит создание той особой окутывающей, пропитанной гармонической влагой звуковой атмосферы, которая зарождалась у Бетховена»[47]. Неповторимую прелесть звучанию придают проходящие в мелодии, мягко диссонирующие неаккордовые звуки, диссонантность которых поглощается господствующими обертонами баса. Вслед за Шопеном отмеченный прием будут применять многие пианисты-композиторы. В качестве типичного образца здесь можно привести пьесу Ф. Калькбреннера *“La Femme du Marin”* (*пример 27*).

27. Ф. Калькбреннер. *La Femme du Marin*



Требование органичности и естественности является определяющим в исполнительской эстетике Шопена. Как известно, он не выносил преувеличений в интонировании, нюансировке и динамике. Аристократическая сдержанность и эстетизм удерживают звучание его инструмента в тех пределах, где рояль максимально проявляет свои природные свойства. Тончайшая прилаженность строения руки, клавиатурной топографии и мелодических контуров пассажей, свойственная его фактуре, поистине уникальна. Идея выравнивания силы пальцев, идущая от клавирных методик, пересматривается Шопеном с

[47] **Голубовская Н.** О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. С. 118.

позиции сохранения природных свойств, индивидуального своеобразия *каждого пальца*. Вновь обратимся к наброскам «Методы»: «Пальцы устроены различным образом, и лучше не стараться портить, разрушать прелесть их естественной постановки, а напротив – надо ее совершенствовать, развивать. Каждый палец имеет силу, соответствующую его природе. Растяжение руки ограничено, с одной стороны, большим пальцем, с другой – мизинцем. Большой палец – самый сильный, мизинец – опора внешней стороны руки. Третий палец, более свободный,– главная точка опоры, второй… четвертый – самый слабый, как бы сиамский близнец третьего, соединенный с ним одной и той же связкой: его, во что бы то ни стало, хотят отделить от третьего – дело невозможное и, слава Богу, бесполезное, ненужное. Для каждого пальца существует определенный звук… Надо использовать естественное устройство [форму] пальцев и остальных частей руки – кисти, предплечья и плеча. Не надо стремиться играть только кистью, как того требует Калькбреннер»[48].
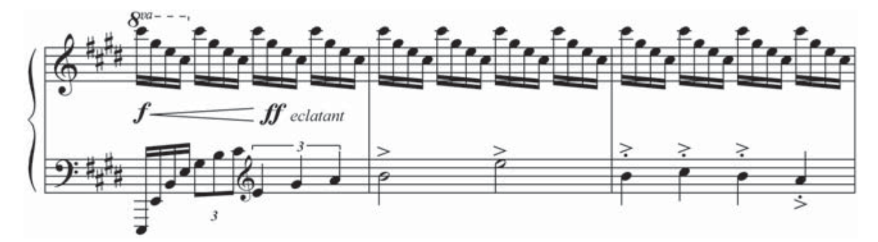
При всем новаторском подходе к проблеме, шопеновские воззрения имеют предшественников и в клавирном периоде – далеко не все клавирные теоретики считали выравнивание силы пальцев залогом хорошей игры, мнение некоторых авторов можно интерпретировать, как попытку учесть индивидуальность пальцев. (Напомню о разделении пальцев на «хорошие» и «плохие» в трактате Дж. Дируты или концепцию «основного пальца» у Томаса де Санкта Мария.) Любопытно заметить, что в своих аппликатурных решениях Шопен также обращается к клавирным традициям, возрождая принцип перекладывания длинных пальцев через более короткие (см., например, Этюд ор. 10, № 2). Но, попадая в атмосферу романтического педального фортепиано, этот старый прием воспринимается совсем по-новому. Гибкое движение кисти, плавно и непринужденно ведущей интонационно детализированную мелодическую линию, становится инструментальным аналогом вокального дыхания.

Традиция романтического резонансного фортепиано с его детальнейшей фактурной дифференциацией найдет самобытное продолжение в творчестве К. Дебюсси и А. Скрябина, которых, несмотря на стилистическую отдаленность друг от друга, связывает обертоновая природа гармонического языка и сугубая пианистичность. Указанное родство особенно заметно, когда удерживаемые на педали комплексы близки по своему интервальному строению натуральному обертоновому ряду, как это происходит в Этюде ор. 25, № 5 Шопена, в пьесе Дебюсси «Сады под дождем» и в поэме «К пламени» Скрябина (*примеры 28, 29, 30*).
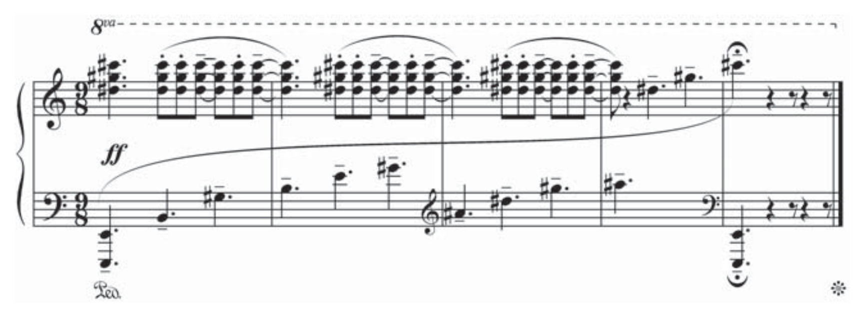
[48] Там же. С. 55-56.

28. Ф. Шопен. Этюд ор. 25, № 5

29. К. Дебюсси. «Сады под дождем» из цикла «Эстампы»



30. А. Скрябин. Поэма «К пламени» ор. 72



В отличие от Шопена, у Дебюсси рельеф клавиатуры оказывает воздействие не только на рисунки пассажей, но и влияет на *интервальное строение гармоний*. Пианисты прекрасно чувствуют мануальную согласованность «ленточной аккордики» Дебюсси, когда кла-

виатура становится словно бы продолжением творящей руки. В последние годы жизни Дебюсси редактировал произведения Шопена для издательства *Duran*; в каждом из его Двенадцати этюдов, посвященных памяти Шопена, как и в Этюдах польского гения, последовательно проводится одна фактурная идея.

Шопеновские влияния у Скрябина прослеживаются даже на уровне жанровых пристрастий: прелюдии, ноктюрны, экспромты, этюды, вальсы, мазурки, полонез. Изящество и тонкость письма отличают его ранние сочинения. Они буквально пронизаны «фактурными цитатами», подтверждающими отмеченное родство. Гибкие скрябинские фигурации, ласкающие клавиатуру, его «звуковые поцелуи», тонкая педализация – всё это, несомненно, соприкасается с областью шопеновского пианизма[49]. Поздний Скрябин часто декларировал свое охлаждение к музыке кумира молодости, но следы испытанных влияний заметны вплоть до его последних фортепианных опусов, несмотря на кардинальное обновление гармонического языка. Традиционная природа гармонических новаций автора «Прометея» распознается в приведенном выше сопоставлении финального взлета поэмы «К пламени» и завершения Этюда ми минор (ор. 25, № 5) Ф. Шопена. Н. Жиляев, по свидетельству Л. Сабанеева, проницательно указал на глубинное родство сосредоточенно-скорбной Прелюдии Ф. Шопена ля минор и Прелюдии ор. 74, № 2 А.Скрябина с ее мистически отрешенным колоритом[50].

В пианистической среде хорошо известен факт: фортепианные произведения Шопена, Дебюсси и Скрябина требуют от исполнителей особой психофизической предрасположенности. Подобно тому как И.Ф. Стравинский различал «фортепианную музыку» и «музыку для фортепиано», можно найти отличие в игре пианиста, исполняющего, скажем, музыку Шопена, от игры признанного «шопениста». Есть что-то знаменательное в том, что композиторы, представляющие центростремительную тенденцию в фортепианном искусстве, магией своего творчества создают «исполнительские амплуа».

Фортепианное творчество Шопена вызвало к жизни огромное количество исполнительских редакций и обработок его произведений,

[49] См.: ***Скворцова И., Перминов С.*** Скрябин – «великий мистик»? «Человек стиля модерн»? (взгляд на фортепианную музыку) // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 35). М., 2002. С. 85.

[50] ***Сабанеев Л.*** Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 316.

сделанных различными виртуозами и композиторами, увлеченными шопеновской музыкой и ее уникальной пианистической пластикой. На основе миниатюр Шопена создано множество *Études d'après Chopin*, *Études de Concert* и этюдов для усовершенствования, в которых наглядно прослеживается технический прогресс общения с инструментом. Один только Вальс Ре-бемоль мажор (ор. 64, № 1), так называемый *Minute-Waltz*, существует не менее чем в тринадцати обработках, принадлежащих перу Р. Йозефи, М. Розенталя, И. Филиппа, М. Регера, Дж. Ферраты, М. Задоры, М. Мошковского, А. Михаловского, Джо Фюрста и Кайкхосру Шапурджи Сорабджи[51].

Особый раздел виртуозного фортепианного репертуара связан с техническими вариантами и переработкой шопеновских этюдов. Помимо знаменитого сборника Л. Годовского «53 этюда по этюдам Шопена», это: Концертный этюд (по ор. 10, № 5) Р. Йозефи, технические варианты к этюдам Шопена Ф. Бузони и А. Корто, 3 этюда И. Филиппа, 18 этюдов Ф. Вюрера, леворучные инверсии 5 этюдов К. Чавеса, этюды Ф. Мейндерса (*Frederic Meinders*), Дж. Мэнна (*Jonathan Mann*), Э. Хинтона (*Alistiar Hinton*), М.-А. Амлена (*M.-A. Hamelin*). Некоторые из них, продолжая традицию изощренного комбинирования, начатую Л. Годовским, предпринимают попытки объединить материалы трех этюдов в один (Мэнн, Хинтон, Амлен). Часть указанных сочинений будет проанализирована в последующих главах, посвященных виртуозности, пианистичности, а также формальным и стилистическим трансформациям оригиналов. Здесь важно отметить то, что ярчайшее проявление центростремительной тенденции, каковым является творчество Шопена, способствовало бурному развитию фортепианного искусства и установило высочайшие критерии профессионализма. Если даже оставить в стороне художественные открытия Шопена, которые, конечно же, неразрывно связаны с его пианизмом, то сфера фортепианного техницизма, выросшая на этой почве, несомненно, сама обладает эстетической ценностью, но несколько *иной направленностью*, по сравнению с первоисточником. Секрет обаяния шопеновского пианизма заключается в нерушимой гармонии художественного образа и звуковой природы рояля, в предельной естественности симбиоза исполнителя и инструмента. Рациональное комбинирование элементов различных произведений,

[51] Обработки собраны в издании: ***Thirteen*** transcriptions for piano solo of Chopin's Minute-Waltz / Ed. and annotated by ***D.M. Garvelmann***. N.Y.: Music Treasure Publications, 1969.

виртуозные добавления, как бы ни были они изобретательны и остроумны сами по себе, *нарушают* эту гармонию и даже в лучших своих образцах ведут к снижению художественного результата.
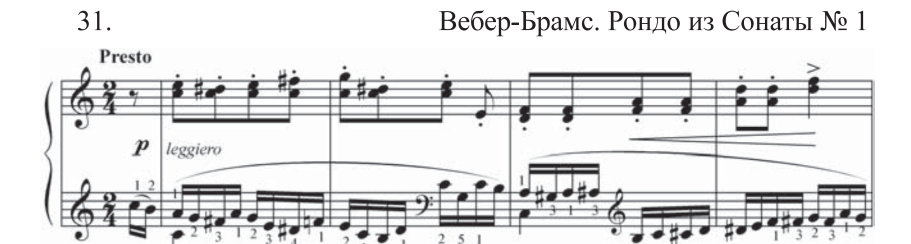
5. «Клавир с молоточками»

Звучащий образ фортепиано, адекватный его природе, отнюдь не исчерпывается рассмотренной романтической моделью. Это не только инструмент, обладающий педальным механизмом, который смягчает резкие контуры, смешивает гармонические краски, обволакивает мелодию атмосферой обертонов, но в ряде случаев и *Hammerklavier* – клавир с молоточками, способный к предельной четкости рисунка, корпускулярной дискретности звуковых линий, определенности динамических градаций. В клавирной культуре (особенно немецкой традиции) нередко встречаются произведения, построенные на сквозном оживленном движении одинаковых длительностей, или обширные каденции на основе развитых пассажных структур. Примерами из баховских опусов могут служить хоральная прелюдия Соль мажор (BWV 734), клавирная Фуга ля минор (BWV 944), прелюдии До минор, До-диез мажор, Ре минор, Ре мажор, Фа мажор и т. д. из первого тома «Хорошо темперированного клавира», каденция клавира в первой части Пятого Бранденбургского концерта. Барочный принцип «единства аффекта» воплощается здесь в фактурной однородности. Юбиляции Соль-мажорной хоральной прелюдии или Ре-мажорной прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» передают *не динамику, а ровную интенсивность аффекта*. Необходимое для исполнения этих произведений техническое мастерство исполнителя, затрачиваемые им усилия воспринимаются как радостное исполнение долга, смиренное служение Творцу.

Аналогичные построения в музыке Нового времени носят иной характер. Неуклонный бег формульных пассажей, перекочевавший в фортепианную сферу из клавирной традиции, своей дисциплинированной метрической мерностью структурирует музыкальное время, передавая ощущение упорядоченного целенаправленного победительного движения. *Динамикой движения* наполнены финалы Двенадцатой и Двадцать второй сонат Бетховена, Рондо из Первой фортепианной сонаты Вебера, которое сам автор называл *“L'infatigable”* («Неутомимым»).
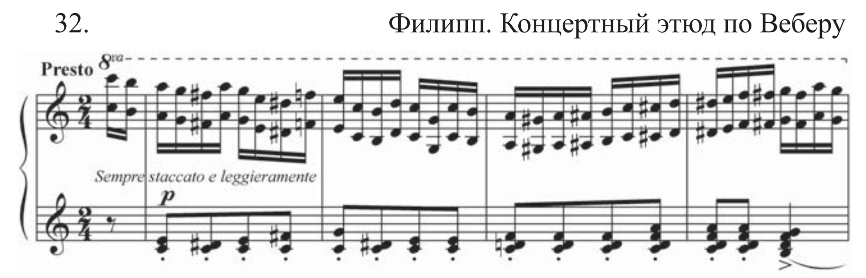
Рондо Вебера послужило объектом целого ряда виртуозных обработок и подражаний. Начало этому положила редакция Листа. Ее можно назвать скорее транскрипцией, чем редакцией, так как Лист переработал нотный текст оригинала исходя из требований «большого концертного стиля». Обработка Брамса является одним из его этюдов для усовершенствования левой руки – с соответствующими изменениями он просто поменял партии рук местами и добавил бас[52] (*пример 31*).

31. Вебер-Брамс. Рондо из Сонаты № 1



П.И. Чайковский также перенес партию правой руки в левую и написал особую партию для правой руки (кстати, не слишком пианистичную). И. Филипп превращает рондо Вебера в октавный этюд (*пример 32*).

32. Филипп. Концертный этюд по Веберу

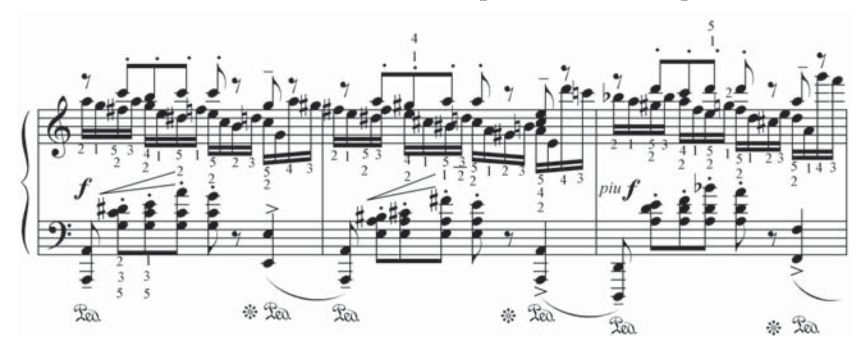


Концертная обработка Годовского отличается невероятной скрупулезностью письма: с множеством скрытых и явных подголосков, с усложненной координацией партий обеих рук и с отчетливо выраженным фактурным развитием, поддерживающим неуклонное динамическое нарастание. В целях укрупнения счетной единицы, определяющей темп, Годовский меняет размер $^{2}/_{4}$ на *alla breve* (*пример 33*).

---

[52] Таким же образом Брамс переделал Экспромт *Es dur* (op. 90, № 2) Ф. Шуберта, перенеся пассажи правой руки в левую.

33. Вебер-Годовский. Perpetuum mobile



Творческая энергия «опережающего кинетизма»[53], «умных», вышколенных пальцев, имеющих в своей двигательной памяти множество знакомых и «готовых к употреблению» фактурных моделей, вызывает к жизни новые специфические жанры инструментального искусства (например, этюд) и неузнаваемо видоизменяет старые (например, токкату). Можно констатировать, что в инструментальном искусстве образовался своеобразный жанр *perpetuum mobile*, который характеризуется безостановочным и весьма продолжительным оживленным пассажным движением.

Этот жанр имеет две разновидности: (1) инструктивную, сближающуюся с жанром этюда, и (2) концертную, близкую к жанру виртуозной токкаты. К первому типу можно отнести, например, следующие этюды И. Филиппа: *Perpetuum mobile* (ор. 30[a], по финалу Трио Ш.-В. Алькана), обозначенное как *Étude de vélocité* (этюд на беглость); написанные для левой руки соло *Motto perpetuo* (по Паганини) и *Perpetuum mobile* (по Мендельсону)[54]. А ко второму – пространную пьесу Ш.-В. Алькана *“La chemin de fer”* («Железная дорога», ор. 27). Пьеса-этюд Алькана – наверное, первый опыт передачи образа механического движения, характерного для наступающей урбанистической цивилизации. Токкатина (ор. 75) Алькана, также основанная на непрерывном движении шестнадцатых правой руки, менее механистична и по характеру движения приближается к одухотворенной моторике Рондо Вебера. Приведенные факты свидетельствуют, что в этюдной области еще не сформировалась *стабильная* система жанровых разграничений, хотя можно говорить о том, что они намечают-

[53] Термин И. Окраинец (***Окраинец И.*** Доменико Скарлатти… С. 116-117).
[54] Изданы в Париже (*Alfonce Leduc*, 1919 г.).

ся. И эта грань просматривается именно в противопоставлении *инструктивного* и *концертного* начал.

В ранних образцах жанра этюда продолжается свойственная предшествующей эпохе инструктивная традиция, но с бульшим акцентом на *инструментальную сторону.* Заголовок баховских инвенций гласит: «Подлинное руководство, в котором любителям клавира и, в особенности, жаждущим учения предлагается ясный способ, как можно не только научиться играть на два голоса, но при дальнейшем прогрессе правильно и красиво обращаться и с тремя облигатными голосами, при сем же не только знакомиться с хорошими инвенциями, но и прилично их разрабатывать; а главным образом – добиться певучей манеры в игре и вместе с этим получить сильное предрасположение к сочинительству»[55]. Это руководство предназначено для *«любителей клавира»* и для воспитания музыканта *универсального* типа, который должен быть как композитором, так и искусным исполнителем. Весьма характерен этот «широкий адрес», не отделяющий профессионала от просвещенного дилетанта и композитора от виртуоза. Музыкальное искусство еще сохраняет подобие единства, хотя в его недрах уже происходят тектонические подвижки. Постепенное вычленение инструментальной стороны композиционного процесса, прогресс исполнительской технологии, утверждение ее самостоятельной эстетической ценности формируют автономную фигуру исполнителя; и руководства начала XIX века предназначаются для воспитания именно *инструменталиста. Gradus ad Parnassum* (Ступень к Парнасу) – так называет свой инструктивный сборник «усердный чембалист» М. Клементи. «Молоточковая» четкость, кинетическая энергия хорошо организованного пианистического «аппарата»[56] прекрасно выражают внешний напор обособляющегося инструментализма. Требование «независимости» пальцев, стремление к выравниванию пальцевого механизма подчеркивают связь с традиционными клавирными методиками.

Диапазон этюдной продукции простирается от простейших упражнений для начинающих (вроде этюдов Черни в редакции Г. Гермера) до гигантских циклов Ш.-В. Алькана – 12 этюдов в мажорных то-

[55] Цит. по: ***Копчевский Н.*** Инвенции И.С. Баха // ***И.С. Бах.*** Инвенции для фортепиано / Ред. Ф. Бузони. М., 1974. С. 6.
[56] Очень символично это, бытующее в пианистической среде выражение, подчеркивающее механическую регулярность и определенную стандартизированность игровых движений.

нальностях, ор. 35 и особенно 12 этюдов в минорных тональностях ор. 39. Этюды последнего опуса намного превосходят по объему любой этюд Листа (№ 12 – *Festin d'Esope* – занимает более сорока страниц нотного текста). Последовательность отдельных этюдов образует циклы внутри цикла: № 4–7 – Симфонию для фортепиано соло; № 8–10 – Концерт для фортепиано соло[57]. Но эти образцы уже покидают пределы инструктивной области, да и центростремительной тенденции, а их упоминание в настоящем разделе свидетельствует о неизбежной условности разграничения живого процесса.

Раскрепощенный инструментализм, столь своеобразно проявившийся в инструктивной сфере, решительно трансформирует жанр токкаты, жанр изначально инструментальный, начиная с XVI века тесно связанный с клавишными инструментами. Контрастно-составная форма старинной токкаты с ее чередованием свободных импровизационных и строгих фугированных эпизодов неузнаваемо изменилась в токкатах XIX столетия, представляющих собой, как правило, виртуозные пьесы этюдного плана, предназначенные порой для демонстрации технических возможностей исполнителя[58]. Здесь мы вновь можем отметить пьесы с отчетливо выраженным инструктивным оттенком, с одной стороны, и высокие образцы одухотворенной виртуозности – с другой. К первым относятся токкаты Ф. Калькбреннера и К. Черни, которые представляют собой развернутые этюды. Родоначальницей токкат второго типа стала замечательная Токката Р. Шумана, в которой органически сочетаются духовная и физическая (инструментальная) стороны дерзновенного порыва. Динамика формы указанных произведений во многом определяется фактурным развитием, устремленным к финальным аккордам. Это господство инструментальной идеи не всегда воспринималось даже весьма квалифицированными слушателями в качестве художественного средства, равноправного с композиционными приемами, воплощающими мир музыкальной фантазии. В рецензии на концерт Н.Г. Рубинштейна П.И. Чайковский упрекал пианиста: «Очень жаль, что вслед за последним нумером фантазии Шумана г. Рубинштейн без всякого перерыва начал играть токкату того же Шумана, которая имела действие стакана холодной воды, вылитого на голову человека, погруженного в сладкие мечтания, возбужденные предшествовавшей музыкой. *Toccata* по буквальному переводу на русский язык означает *стукотню;* эта стукотня написана Шуманом очень пикантно, интересно и трудно; г. Рубинштейн сыграл ее с подобающей чистотою и силой, но исполнение ее непосредственно за последним аккордом фантазии делает больше чести его неутомимости, чем его вкусу»[59]. В словах Петра Ильича определенно прочитывается иерархия эстетических предпочтений, в которой инструментальный фактор занимает подчиненное положение по отношению к композиционному, – подобная точка зрения типична для композитора и является естественной реакцией на экспансию виртуозно-исполнительской сферы.

[57] Идея многочастного произведения на основе этюдов, вероятно, впервые реализована К. Черни, написавшего Grande Sonate d'Etude op. 268.

[58] В XX веке произойдет возвращение жанра барочной токкаты.

Однако типы фактуры, рожденные раскрепощенным инструментализмом, активно утверждаются в композиторской практике в качестве средства, воплощающего энергию динамического подъема. *Этюдность* и *токкатность* из примет жанра становятся *фактурными моделями,* прочно сращенными с определенной образной сферой. Примером использования фактуры этюдного типа являются знаменитые параллельные пассажи в коде финала Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского, целеустремленно приводящие к итоговой гимнической кульминации всего сочинения. В русской фортепианной традиции появление оригинальной токкатной фактуры связано с «Исламеем» М.А. Балакирева, где через сферу токкатности претворяются зажигательные ритмы восточных танцев, своеобразные тембры и особенности звукоизвлечения струнных щипковых инструментов. Это виртуозное произведение станет образцом для позднейших композиторов: назову в этом ряду «Лезгинку» С. Ляпунова, «Токкату» А. Хачатуряна; М. Равель признавался Э. Журдан-Моранж, что, создавая «Скарбо» из «Ночного Гаспара», он думал написать пьесу, труднее «Исламея»[60].

6. Центростремительная тенденция в XX веке

Этюдная и токкатная фактура получает огромное распространение в музыке XX века. Остро ритмизированное графическое письмо вторгается в пианистические стили романтической традиции – облик позднего композиторского и исполнительского творчества С.В. Рахманинова может служить здесь примером. Еще больший

[59] ***Чайковский П.И.*** Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 244.

[60] ***Журдан-Моранж Э., Перлемутер В.*** Равель о Равеле // Зарубежная музыка XX века. М., 1975. С. 74.

удельный вес отмеченная сфера фортепианности занимает в искусстве С.С. Прокофьева. Его токкатность многообразна и часто принципиально антиромантична. Пылкому эмоциональному порыву противопоставляется волевой и мужественный «стальной скок», полный избытка молодых здоровых сил, но лишенный рефлективных нюансов. Интересно сопоставить, насколько иное образное наполнение получают здесь традиционные, на первый взгляд, фактурные решения. Если сравнить параллельные пассажи из уже упоминавшейся коды финала Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского и аналогичное изложение в Скерцо из Второго фортепианного концерта С.С. Прокофьева, нетрудно заметить целый ряд отличий. И в том, и в другом случае основной тематический материал содержится в партии оркестра. У Чайковского вздымающиеся пассажные волны партии солиста *подчинены* нарастающему секвентному развитию, которое приводит к длительному органному пункту на доминанте, – следовательно, они являются средством динамизации. Предельная четкость, корпускулярная дискретность прокофьевских пассажей составляют *постоянно действующий* активный фон, на котором разворачивается оркестровое «скоморошье действо». Подобно лаконичным архитектурным объемам конструктивистов, расчленяемым функционально оправданными деталями, ритмические «несущие конструкции» прокофьевской токкатности подчеркнуто обнажены, их хорошо пригнанные грани отливают отполированным металлом; неуклонное стремительное и в то же время мерное движение осуществляется с механической регулярностью, где порой *ритм приравнивается к метру. Вечное движение* в трактовке Прокофьева воплощает не субъективное романтическое упоение движением, как у Вебера или Шумана, а *само движение* как объективный процесс, не зависящий от эмоциональной сферы человека. Романтическая скерцозность иногда трансформируется в зловеще-недобрую фантастику, в «наваждение», где лапидарный, угловатый тематизм существует в агрессивной среде безостановочной пульсации, пронизываемой властными, подстегивающими акцентами.

Ударные возможности фортепиано полностью используются в буйных, «скифских», наполненных стихийной витальностью образах (см.: аккордовый эпизод в коде финала Пятой сонаты); в тревожном набате начала Шестой сонаты. Своеобразное сочетание приемов, свойственных романтическому педальному фортепиано, и его динамичной ударной трактовке можно найти в грандиозной каденции первой части Второго фортепианного концерта, где циклопические фактурные нагромождения, плотно занимающие всё звучащее поле инструмента, создают колоссальные, мощно резонирующие звуковые объемы. Полярно противоположным, по сравнению со Вторым фортепианным концертом, является «звуковой образ» сольной партии в Четвертом фортепианном концерте, написанном для одной левой руки, где фортепиано принципиально трактуется как одноголосный инструмент, обладающий сугубо линеарной выразительностью. Однако в обоих случаях эта фактура, несомненно, таится в природе инструмента, она непредставима в ином тембральном обличье, и поэтому ее с полным правом можно отнести к центростремительной тенденции.

Более традиционные фактурные решения присущи прокофьевской целомудренной лирике. Хотя и здесь можно говорить не о единстве, а о *сплетении* традиций. У него можно встретить и фигуративное изложение, восходящее к романтическим моделям, дополненное контрапунктическими элементами (*Andante* Четвертой сонаты), и строго разделенные по фактурным планам классицистские решения, в которых сохраняется даже функциональное разграничение партий правой и левой руки, так свойственное фактуре классического типа (главная партия Пятой сонаты).

Т. Евсеева называет исполнительский стиль композитора «сугубо инструментальным»[61] . К. Аджемов вспоминает: «В игре его поражала властность ритмики – какая-то первозданная стихия ритмов, естественных, как сама жизнь, то динамически буйных, то как будто разнеженных (в лирических эпизодах), то острохарактерных, чеканных, *словно зримая хореографическая партитура*…»[62] Это подмеченное мемуаристом ритмически организованное начало проявлялось в своеобразной пианистической пластике: «Каждый палец был сильным, точным, кисть пульсировала, “рессористость” игры буквально гипнотизировала»[63] . Фактура фортепианных произведений Прокофьева – плоть от плоти его пианизма. Смелый, размашистый рисунок, «футбольный» (как говорили недоброжелатели) пианистический жест зафиксирован в нотной графике и авторской аппликатуре, которые предлагают исполнителю совершенно определенный способ контакта с
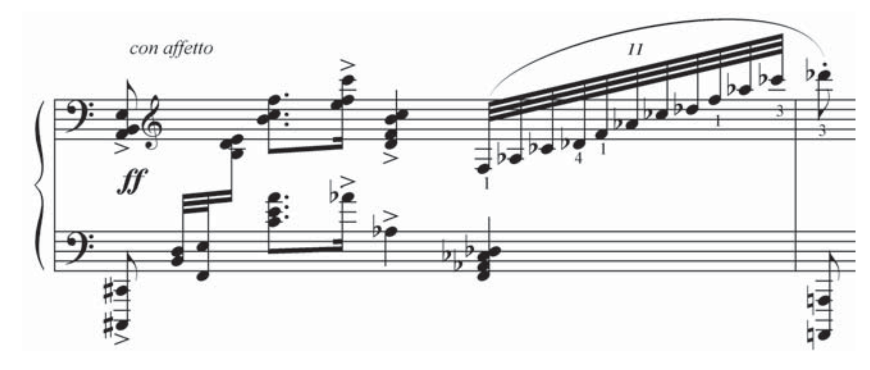
---

[61] ***Евсеева Т.*** Творчество С. Прокофьева-пианиста. М., 1991. С. 82.

[62] ***Аджемов К.*** Незабываемое. Воспоминания. М., 1972. С. 9. (Курсив мой. – Б.Б.)

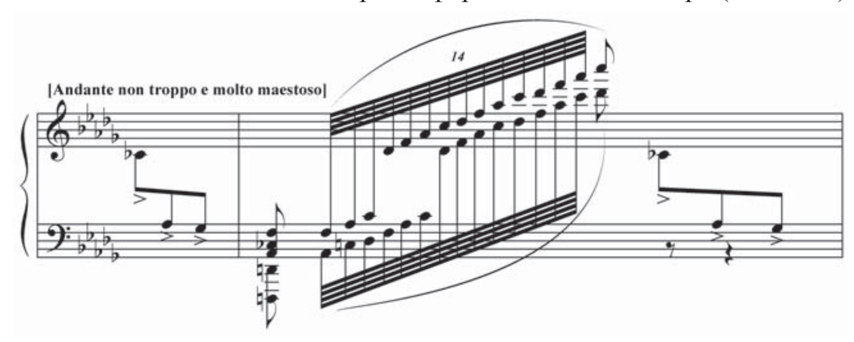
[63] Там же.

инструментом. «Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы»,– заявлял композитор[64]. Изобретательность Прокофьева-пианиста сказывается даже при его обращении к достаточно традиционным пассажным формулам: таким, например, как арпеджированные септаккорды в каденции первой части Второго фортепианного концерта, которые сопоставимы с пассажами из маленькой каденции первой части Фортепианного концерта *b moll* П. Чайковского (*примеры 34 и 35*).

34. С. Прокофьев. Второй фортепианный концерт (1-я часть)



35. П. Чайковский. Первый фортепианный концерт (1-я часть)

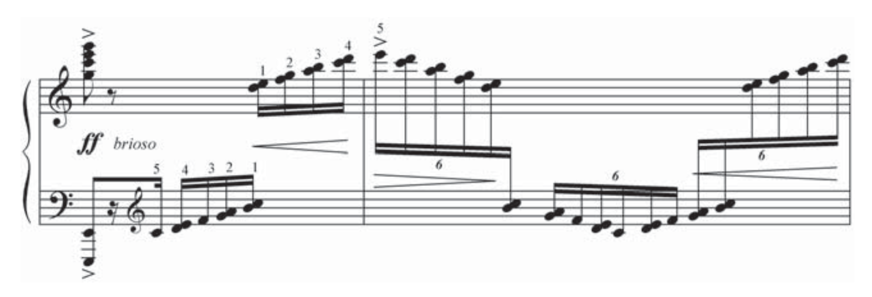


У Прокофьева они сначала исполняются вполне традиционной аппликатурой, но предпоследнюю ноту и «адрес» пассажа автор предписывает играть третьим пальцем. Это подразумевает резкую смену позиции, придает пассажу устремленность к верхнему звуку и сообщает ему дополнительную энергию.

[64] ***Прокофьев С.С.*** Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 7.

Пианист-композитор заготавливал придуманные (подсказанные клавиатурой) пассажи «впрок», чтобы использовать их, когда возникнет необходимость. Так фактурная формула параллельных трезвучий, появившаяся в репризе первой части Третьего фортепианного концерта, была найдена еще в 1911 году, за десять лет до написания самого концерта[65]. Оригинальные секундовые пассажи в финале этого сочинения, отрицающие, казалось бы, основы академического пианизма (пианистов не учат играть *между клавиш*!), могли появиться только в качестве «клавиатурного эксперимента» (*пример 36*)[66]. Пассаж вызывает ассоциацию с броским неологизмом Маяковского из стихотворения «Левый марш»: *«стальной изливаются леевой»*. Именно так, изливаясь «стальной леевой», прокатывается через всю клавиатуру лавина секунд.

36. С. Прокофьев. Третий фортепианный концерт (Финал)



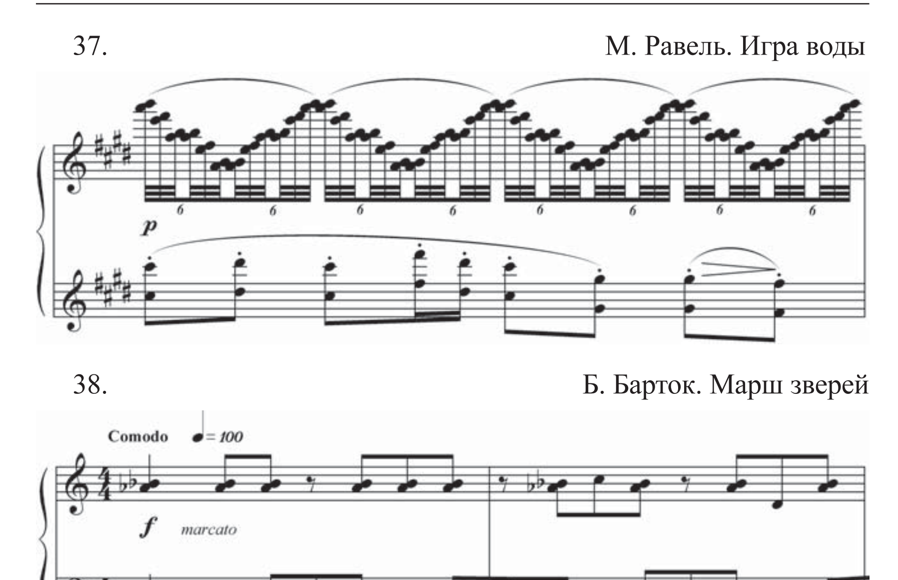
Распространенность секундовых пассажей в фортепианных произведениях первой половины XX века – одна из примет усложнения музыкального языка. Имеется существенная разница в применении секундовых комплексов, в зависимости от *«иллюзорно-педальной»* или *«реально-беспедальной»* манер фортепианного письма[67]. В «Игре воды» М. Равеля мерцание секундовых пассажей выполняет *колористическую* функцию: они почти зримо передают игру солнечных бликов на водной поверхности (*пример 37*). Но, например, в пьесе Бартока «Марш зверей» можно говорить о *сугубо ритмической* роли секундовых построений (*пример 38*).

[65] См. ***Нестьев И.*** Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 207.

[66] Некоторые современные виртуозы (например, Д. Поллак и Д. Мацуев) ретушируют прокофьевскую формулу до элементарного (и более привычного!) *glissando*.

[67] Термины Л. Гаккеля.

37. М. Равель. Игра воды



38. Б. Барток. Марш зверей

Здесь, как справедливо отмечает Л. Гаккель, ударно-шумовой фактор «определяет собой ритмический контур музыки, ее тематическое содержание (“ритмический тематизм”), тонально-гармоническое устройство (фактурно-акцентируемый тон в роли тонально-гармонической опоры), тембральную структуру»[68]. Важно, что в том и другом случае применение секундовых комплексов, несмотря на их разную функцию, напрямую связано с конструктивными возможностями фортепиано. Эта определяющая роль инструментального фактора позволяет квалифицировать приведенные примеры в качестве проявлений *центростремительной тенденции*.

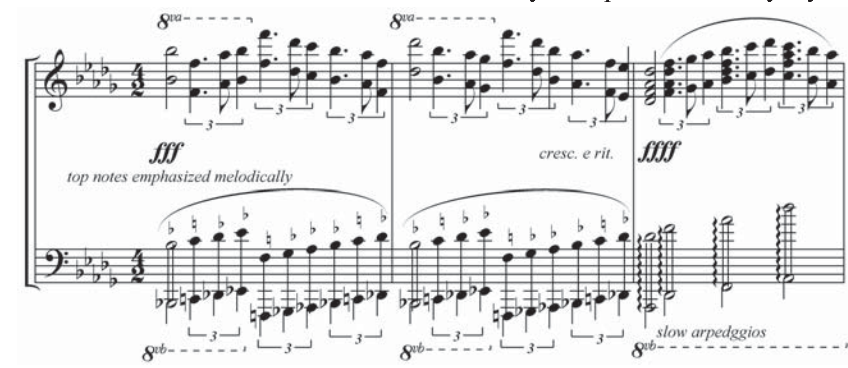
Ударно-шумовые эффекты, соединенные с обостренно-ритмическим началом, принципиально антиромантичны в понимании природы фортепиано. В этом плане весьма характерно указание Хиндемита, предпосланное *Рэгтайму*, завершающему сюиту «1922»: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. *Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его*

[68] ***Гаккель Л.*** Фортепианная музыка ХХ века. С. 135.

соответствующим образом»[69]. Рекомендации Хиндемита направлены против романтической трактовки фортепиано, превратившейся в штамп. В этой декларации есть несомненное сходство с приемом *«остранения»*, сформулированного В. Шкловским применительно к литературе: «Вывод вещи из автоматизма восприятия»[70]. Нечто подобное можно найти и в манифестах обэриутов, стремившихся очистить воспринимаемые предметы «от ветхой литературной позолоты»[71]. В конце 20-х годов в Ленинграде по Невскому проспекту расхаживал один из обэриутов – К. Минц, обвешанный рекламными плакатами предстоящего вечера обэриутов в Доме печати. Одна из надписей гласила: «Придя в наш театр, забудьте всё то, что вы привыкли видеть во всех театрах!»[72] Приведенные примеры свидетельствуют о том, что поиски нового «звукового образа» фортепиано были связаны с глобальными процессами, происходящими в художественном творчестве, сопровождавшими смену художественных эпох.

Попытки по-новому представить звуковой мир фортепиано и выявить скрытые возможности его конструкции характерны для творчества Генри Кауэла, композиторская техника которого тесно сращена с найденными им нетрадиционными приемами игры на этом инструменте. Экспериментируя с диссонантными комплексами и способами их извлечения, он пришел к идее «звуковых гроздьев» (*tone-clasters*), исполняемых, в зависимости от их интервального состава, кулаками, ладонями, локтями, предплечьями (*пример 39*).

39. Г. Кауэл. Приливы Манаунауна



[69] Цит. по: ***Левая Т., Леонтьева О.*** Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 279. (Курсив мой. – Б.Б.).

[70] ***Шкловский В.*** О теории прозы. М., 1983. С. 15.

[71] См.: ***Минц К.*** Обэриуты // Вопросы литературы. 2001. №1 (январь–февраль).

[72] Там же.

Первая пьеса, в которой была опробована эта манера, называлась *“Adventure in Harmony”* – «Приключение в гармонии» (1911). Далее последовал целый ряд сочинений, в которых простая по строению мелодическая линия сопровождалась кластерами или обрисовывалась их верхними звуками: «Приливы Манаунауна»[73] (*“The Tides of Manaunaun”*, 1912), «Реклама» (*“Advertisement”*, 1914, вторая редакция – 1959), «Энергичное движение» (*“Dynamic Motion”*), «Ликование» (*“Exultation”*, 1919), «В ритме рила» (*“Lilt of the Reel”*, 1925), «Тигр» (*“Tiger”*, 1928). В последней пьесе встречаются кластеры в диапазоне более четырех октав, исполняемые обоими предплечьями одновременно.

Свою технику «звуковых гроздьев» Кауэл обосновывает исходя из прогрессии натурального обертонового ряда. Он пишет: «Первые интервалы между обертонами отстоят далеко друг от друга, но дистанция между нотами становится всё меньше и меньше по мере продвижения вверх по обертоновому ряду. Начальные звуки мы готовы классифицировать как консонансы, а некоторые завершающие ряд – как диссонансы, но нет окончательной точки, после которой мы можем сказать, что консонансы кончились и начались диссонансы… Важная истина, которая научно продемонстрирована акустикой, такова, что интервалы входили в широкое обращение в том порядке, в котором они появляются в обертоновом ряду, – сначала октава, затем совершенная квинта, потом кварта, терция и так далее. Новации в гармонии, которые время отвергало, просто выбивались из этого порядка. Великие мастера, которые шаг за шагом развивали музыкальный язык, делали так потому, что их слух был настолько острым, что они слышали гармонию обертонов и выражали во внешних звуках те последовательности, которые они слышали»[74]. Теперь, по мнению Кауэла, пришло время для интервалики верхней части обертонового спектра, традиционно считавшейся диссонансной. Действительно, поиски в этом направлении велись многими композиторами начала XX века (вспомним, например, тезис Шёнберга об «эмансипации диссонанса»). Бела Барток, познакомившись с новациями Кауэла, даже попросил у него разрешения на использование техники «звуковых гроздьев»[75]. Крайне эксцентричная попытка предложить, вслед за

[73] Манаунаун – ирландское божество движения и морских волн.

[74] ***Cowell H***. The Impasse of Modern Music // *Essential Cowell* / Ed. by D. Higgins, Document Text, McPherson & Co., 2001. P. 292-293. См. также: ***Cowell H.*** New musical resources. N.Y., 1930. P. 117-139; ***Hicks M***. Henry Cowell, Bohemian. N.Y., 2002.

[75] См.: ***Кремлёв Ю.*** Фортепианные новации Генри Коуэла // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969. Вып. 9. С. 108.

Кауэлом, «новый» способ игры на фортепиано принадлежит американскому пианисту Фредерику Жевскому, написавшему «Сонату без рук», играемую одним подбородком[76].

Следующий экспериментальный шаг в обращении с инструментом Кауэл предпринял в пьесе «Эолова арфа» (*“The Aeolian Hafp”*, 1923), где после беззвучного нажатия клавиш пианист играет подушечками пальцев или ногтем большого пальца непосредственно на струнах с открытыми демпферами (*пример 40*).

40. Г. Кауэл. Эолова арфа

Эту технику композитор называл методом «струнного фортепиано» (*string piano*). Дальнейшие опыты с сонорными эффектами в пьесе «Банши»[77] (*“Banshee”*, 1925) потребовали уже участия двух исполнителей: один сидит за клавиатурой и нажимает педаль, а другой двумя руками играет на струнах, применяя glissando, pizzicato и скольжение по одной струне пальцем или ногтем (*пример 41*).

41. Г. Кауэл. Банши

Поиск необычных звучностей привел Кауэла к опытам использования в процессе игры посторонних предметов, способствующих деформации естественного тембра фортепиано – столовых ножей, монет и т.д. Идея «препарированного рояля» была впервые опробована в пьесе «Зловещий резонанс» (*“Sinister Resonanse”*, 1930) и по-

[76] См.: ***Когоутек Ц.*** Техника композиции в музыке XX века. С. 261.

[77] Персонаж ирландской мифологии – сверхъестественное существо в облике женщины, встреча с которым предвещает смерть.

лучила дальнейшее развитие в творчестве ученика Кауэла – Дж. Кейджа (пьеса «Вакханалия» – 1940 г., шестнадцать сонат и четыре интерлюдии – 1946–1948 гг.). Эксперименты подобного рода уже невозможно квалифицировать в рамках центростремительной тенденции даже с формальной точки зрения, так как они направлены на изменение конструкции и природных свойств инструмента, нарушающее его нормальное функционирование.

Суммируя итоги обзора центростремительной тенденции, отметим следующее:

1. Центростремительная тенденция тесно связана с эволюцией инструментализма.

2. Познание природы инструмента, совершенствование его конструкции и развитие техники игры на нем представляют собой единый процесс.

3. Усиление роли инструментального фактора в эпоху позднего Возрождения способствовало появлению композиторских школ, непосредственно связанных с определенным инструментом.

4. Одновременно с этим формируется круг произведений, фактура и даже образное содержание которых во многом определяется инструментальным фактором.

5. Просматриваются два основных направления центростремительной тенденции:

а) культивирование графической, «молоточковой» природы фортепиано,

б) резонансный, «педальный» облик фортепиано, основанный на акустических закономерностях обертонового ряда.

6. Понимание природы фортепиано и использование его возможностей зависит от особенности художественной эпохи.

7. Жанр транскрипций-этюдов сыграл значительную роль в расширении технических горизонтов фортепианного искусства.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ЦЕНТРОБЕЖНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ

1. Техника транскрипции

Центробежная тенденция возникает тогда, когда в качестве звукового идеала, предназначенного для воплощения, выдвигается явление иной инструментальной природы[1]**.** При рассмотрении этой тенденции целесообразно сразу исключить из поля зрения достаточно распространенные в музыке европейской традиции случаи звукоподражания, так как этот феномен не имеет специфически инструментального характера.

В связи с формулировкой названной тенденции, во *Введении* был бегло очерчен представляющий ее круг явлений. В него входят примеры взаимодействия различных инструментальных сфер. Это мир звуковых иллюзий, предполагающий развитое ассоциативно-тембровое мышление. Он сопряжен с условным воспроизведением на фортепиано технических и акустических особенностей выбранного образца и нахождением специфических средств их имитации.

Феномен транскрипции предполагает изменение инструментального статуса произведения, что нередко сопровождается его (произведения) переносом в другую инструментальную среду. Поэтому имеются основания утверждать, что ***центробежная тенденция тесно смыкается с областью транскрипторского искусства, хотя и не совпадает с ней полностью.*** Звуковой образ целого ряда транскрипций носит *конвенциональный характер* и ориентирован на некий эталон, находящийся вне сферы фортепианной звучности. Это фортепианный эквивалент, не достигающий прямого тождества с оригиналом, но инициирующий в данном направлении фантазию исполнителя и слушателя.

Во *Введении*, в качестве итога одного из разделов обзора литературы, были намечены ***три основных технических приема создания транскрипций***:

[1] В данном случае человеческий голос также понимается как один из музыкальных инструментов (только естественного происхождения).

• ***адаптация***, которая применяется при смене инструментального состава, когда оригинал модифицируется исходя из технических и акустических возможностей инструмента-адресата;

• ***редукция***, связанная с упрощением фактуры и текстовыми купюрами;

• ***амплификация***, характеризующаяся усложнением и разрастанием фактуры, а иногда и формы произведения.

Характер и степень использования указанных приемов, а также их комбинации во многом определяются *происхождением оригинала*. В художественной практике сформировались традиционные *стабильные области*, обладающие преемственностью выразительных средств, особой трактовкой инструмента. Наиболее активно фортепиано осваивало ***вокальную, органную***, ***скрипичную, оркестровую*** и ***оперную*** сферы. Таким образом, их последовательный обзор позволит определить *основные закономерности развертывания центробежной тенденции* и одновременно рассмотреть некоторые *технические детали транскрипторского искусства*.

2. Вокальная сфера
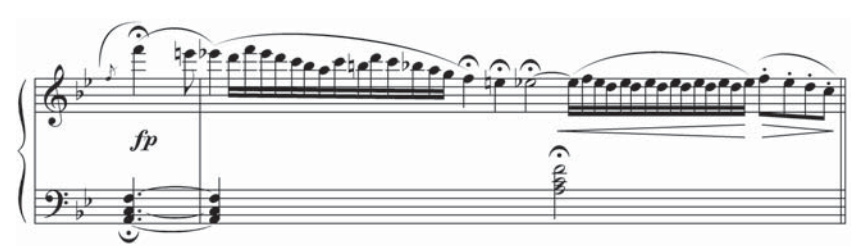
Как уже указывалось ранее, с самых первых шагов развития инструментализма звучание человеческого голоса становится образцом для инструментальной кантилены. Ренессансные интоволатуры, *canzone per sonar* XVI века сохраняли определенную близость к вокальному прообразу. И.С. Бах в заголовке своих инвенций пишет, что они предназначены для выработки *певучей манеры игры.* В шестой и седьмой главах трактата «Об истинном искусстве игры на клавире» К.-Ф.-Э.Бах говорит о пользе, которую принесет клавиристу возможность слушать арии в исполнении мастеров пения и о способе переложения этих арий для инструмента. Вокальную природу имеет моцартовская манера «*tempo rubato* в *Adagio*, при которой левая рука ничего о том не знает»[2]. Бетховен в письме к фортепианному фабриканту Штрейхеру заявляет, что «фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать»[3]. Шопен советует своей ученице: «Вы должны петь, если хотите научиться играть»[4].

[2] ***Аберт Г.*** В.-А.Моцарт. М., 1980. Ч.1, кн.2. С. 82.
[3] Цит. по: ***Фишман Н.*** Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982. С. 190.
[4] ***Niecks F.*** Friedrich Chopin als Mencsh und als Musiker. Leipzig, 1890. Bd.2. S. 204.

Искусство пения на фортепиано непосредственно связано с процессом «очеловечивания инструментализма», о котором говорилось в предшествующей главе. Формирование фортепианной «вокальной культуры» шло тремя путями: (1) приближение инструментальной фразировки к закономерностям певческого дыхания, (2) выработка пианистических приемов, способствующих преодолению ударной природы звукоизвлечения на этом инструменте и (3) создание особого типа фактуры, создающего для мелодии благоприятную акустическую среду.
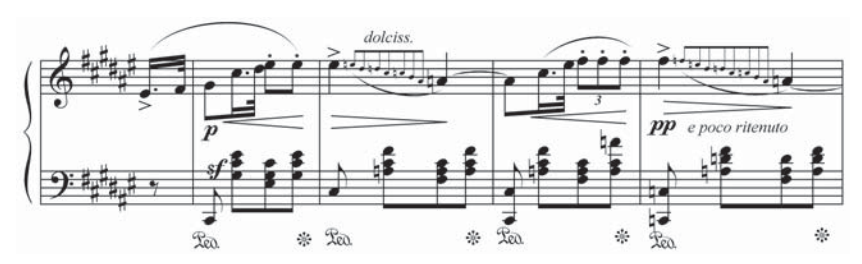
Выразительное интонирование *вокального* характера предполагает каденция из «Двенадцати вариаций на *Allegretto*» (KV 500) Моцарта. Ферматы, нисходящие хроматизмы, филированная трель будто бы заимствованы из оперной арии (*пример 42*).

42. В.-А.Моцарт. 12 вариаций на *Allegretto* (KV 500)
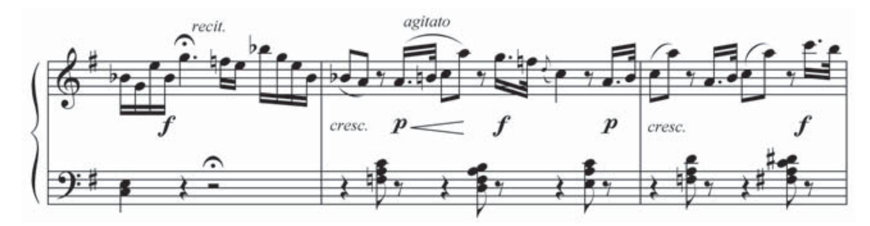


Шопен привносит в фортепианное исполнительство такой излюбленный прием итальянских певцов *bel canto*, как *portamento*, скрадывающий резкие переходы между соседними звуками (*пример 43*).
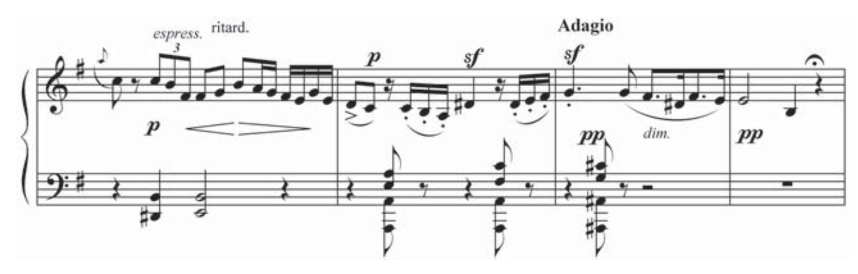
43. Ф. Шопен. Ноктюрн фа-диез мажор (ор. 15, № 2)



В отрывке из Фантазии Ф. Мендельсона на ирландскую песню «Последняя роза лета» очевидно воздействие культуры речитатива (*пример 44*).
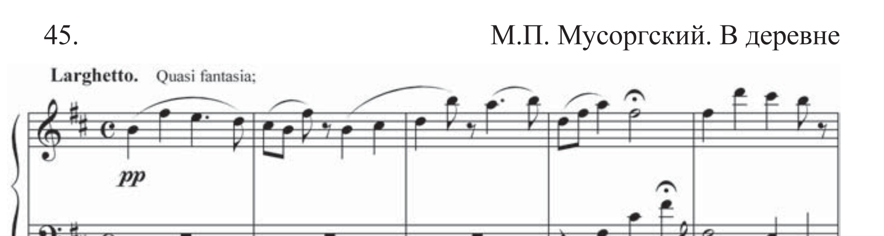
44. Ф. Мендельсон. Фантазия на ирландскую песню (ор. 15)
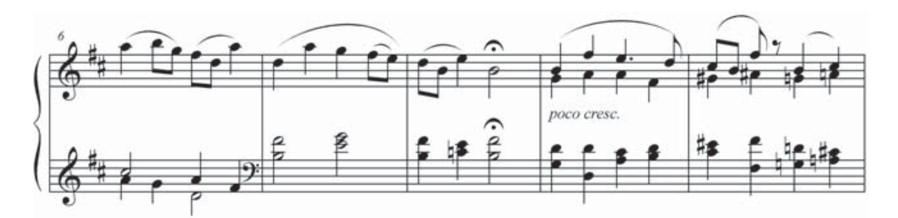




В инструментальном исполнении многочисленных переложений вокального репертуара при построении фразы, несомненно, учитываются выразительные возможности смены дыхания. Хорошо известные тексты популярных песен также способствовали выработке фразировки, адекватной вокальным оригиналам, даже в практике бытового музицирования. Исследуя ранний этап русского пианизма, В. Натансон приходит к выводу, что «с народной песней было связано постоянное стремление русских пианистов к певучести звука…»[5] В характеристической зарисовке М. Мусоргского «В деревне» нотная запись точно передает фольклорную манеру смены дыхания посередине фразы (*пример 45*).

45. М.П. Мусоргский. В деревне



[5] ***Натансон В.*** Прошлое русского пианизма. С. 17.



В профессиональном исполнительстве наблюдается стремление к вокальному образцу масштабной кантилены. Я. Мильштейн, характеризуя фразировку Шопена, пишет: «Его идеал – это фраза широкого дыхания, как бы вбирающая в себя, наподобие многоводной реки, более мелкие мелодические притоки – мотивы»[6]. С. Майкапар так передает свои впечатления от игры А.Г. Рубинштейна: «Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое»[7]. Пианисты находят *инструментальный аналог вокальному дыханию*, связанный с непринужденной пластикой движения руки, организующего фразу, который Я. Мильштейн называет «пианистическим дыханием»[8].

Широко льющийся, свободный, «опёртый», как говорят вокалисты, звук извлекается при помощи гибкого и мягкого прикосновения к клавиатуре и тончайшей регулировки естественного веса руки. Подробные советы, как достичь подобного звучания, даются в авторском предисловии к трактату С. Тальберга «Искусство пения применительно к фортепиано». Хорошо осознавая разную природу голоса и инструмента, он считает, что стремление к выразительности исполнения способно преодолеть это различие: «Чувство делает человека изобретательным, и потребность его выражать мысли умеет создавать такие средства, какие ускользают от механика»[9]. Действительно, вокальная трактовка фортепиано, имея реальный чувственный прообраз, обладает ярко выраженным *эмоциональным* наполнением и далеко отстоит от той сферы музыкального творчества, в которой господствует рациональное структурное мышление и тенденция к относительной инструментальной нейтральности.

Специфический *тип фактуры*, предполагающий «пение на фортепиано», был найден в эпоху романтизма. У классиков инструмен-

[6] ***Мильштейн Я.*** Очерки о Шопене. С. 28.
[7] ***Майкапар С.*** Годы учения. М.; Л., 1938. С. 65.
[8] ***Мильштейн Я.*** Очерки о Шопене. С. 40.
[9] L'art du chaut appliquě au piano par ***S. Thalberg***. St Pětersbourg, 1853. P.2.

тализм вокального плана еще относительно независим от акустической специфики конкретного инструмента. Мелодия, как правило, излагается в верхнем фактурном слое, и ее выразительное интонирование достигается при помощи фразировки и агогики. По отношению к мелодии аккомпанемент сам по себе является, так сказать, акустически пассивным, потому что баланс между фактурными планами не «закодирован» непосредственно в нотной записи – его осуществление входит в обязанности исполнителя. В фортепианном варианте подобная фактура чаще всего встречается в виде универсальной модели, которую можно обозначить как *«солист и аккомпаниатор»*, и даже в произведениях ранних романтиков она занимает еще значительное место. Наибольшее разнообразие ее модификаций содержат «Песни без слов» Ф. Мендельсона, ставшие своеобразным компендиумом гомофонной фактуры[10].
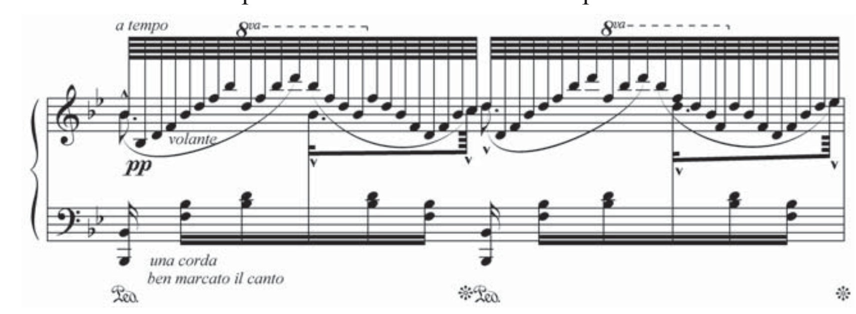
Этот тип фактуры видоизменяется в романтическом пианизме под активным влиянием инструментального фактора с утверждением резонансного педального фортепиано. Здесь, несомненно, просматривается *точка соприкосновения центростремительной и центробежной тенденций*, так как они обе связаны *с расширением возможностей инструмента*. Познание природы фортепиано способствует формированию новых, акустически эффективных способов фортепианного изложения для передачи чувственной красоты вокального мелоса.

Значительную роль здесь играют созданные в эпоху романтизма транскрипции вокальных произведений. Упомянутый выше методический труд С. Тальберга содержит не только практические указания, как добиться певучего фортепианного звука, но и двадцать пять обработок вокальных мелодий Страделлы, Перголези, Моцарта, Бетховена, Шуберта и других композиторов. Весьма характерно, что в многочисленных изданиях этого трактата мелодии набраны крупным шрифтом (иногда даже отличающимся по цвету), а аккомпанирующие фигуры, обозначенные более мелкой графикой, образуют активно поддерживающий и весьма детализированный фон, который рельефно выделяет тему в любом слое фактуры. Такое графическое решение адекватно отражает соотношение звуковых планов, подходящее для наиболее полного выявления мелодического начала. Шуман указывает эту особенность фортепианного письма транскрипций Тальберга: в рецензии на его концерт он отмечает «в высшей степени эффектные переложения мелодий оригинала, которые всюду приветливо проступали, сколько бы их ни оплетали всякие гаммы и арпеджио»[11]. По легенде, похожей на правду, сам Россини после исполнения Тальбергом «Аделаиды» Бетховена признал, что присутствующие при этом получили такой урок вокального искусства, которого у них никогда не было.

[10] См.: ***Köhler K.H.*** Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, o. J. S.128.

Одно из самых эффектных открытий романтического пианизма – так называемая «игра в три руки», когда тема, исполняемая попеременно обеими руками, со всех сторон окутывается поддержанными педалью гармоническими фигурациями. Изобретение этого способа игры связывается с именами Э. Пэриш-Альварса и Ф. Поллини[12]. Но наибольший резонанс вызвало его использование именно в пианистической практике С. Тальберга. Это фактура, основанная на обертоновом принципе. Мелодии в ней привольно дышится, она парит, длится и разрастается, увлекаемая «подъемной силой» гармонических арабесок (*пример 46*).

46. С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы Россини «Моисей»



Настоящей энциклопедией фактурных приемов вокального плана стали листовские обработки песен Шуберта[13]. В транскрипции песни на стихи Ф. Рюккерта «Ты мой покой» (*“Du bist die Ruh”*) изложе-
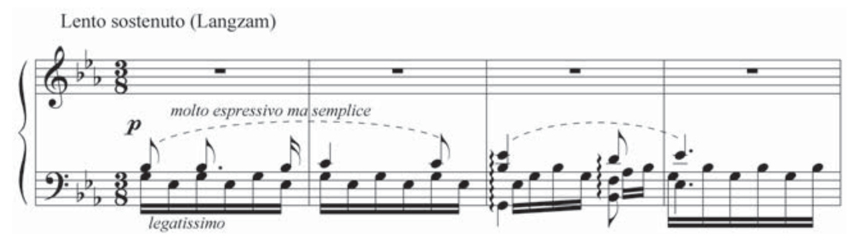
[11] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. М., 1979. Т. 2Б. С. 51.

[12] Некоторые исследователи считают, что этот прием заимствован из арсенала арфистов (см.: ***Droysen-Reber D.*** Èrard und die Klaviervirtuosen seinerzeit // Harpa: Internationales Harfen-Journal. 18 (1995). P. 19-21. См. также: ***Belance-Zank I.*** The three hand texture: Origins and use // The journal of the American Liszt Society. 38 (1995). P. 99-121.

[13] См.: ***Кириллова М.И.*** Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка): Дис. …канд. иск. Л., 1974.

ние начала формально можно отнести к модели «солист и аккомпаниатор». Но, представленная в виде соло левой руки, она принимает сугубо фортепианный облик (*пример 47*).

47. Шуберт – Лист. Ты мой покой
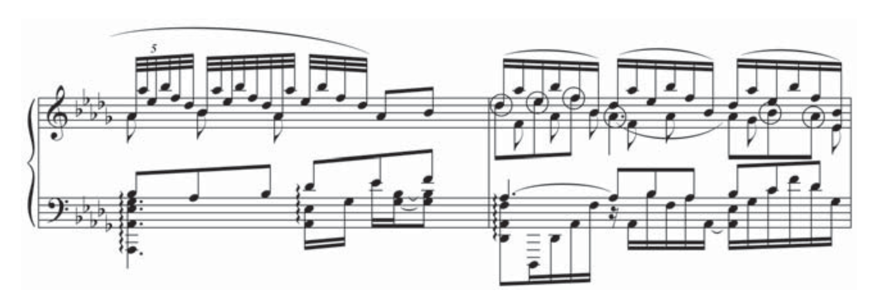


Своеобразная «фортепианная инструментовка», зафиксированная здесь в подразумеваемой аппликатуре, заведомо выводит мелодию на первый план, диктует исполнителю соответствующее динамическое решение. Перемещение мелодии в средний регистр, изменяющее оригинальную тесситуру, в наиболее выгодном свете демонстрирует певучие возможности инструмента.

В транскрипциях вокальных произведений всё фактурное развитие подчинено выразительному произнесению мелодии. Поэтому наглядное графическое оформление нотного текста, о котором заботился еще Тальберг в своем трактате, оказывается вполне уместным при многослойном, фигурационном типе изложения. Американский пианист и пропагандист транскрипторского творчества Эрл Вайлд, в своей обработке романса Рахманинова «Сон» (ор. 38, № 5), находит экономный и практичный способ графически выделить мелодию: все мелодические ноты сольной партии он специально окружает овалами, заметными в любых сплетениях голосов (*пример 48*).



48. Рахманинов – Вайлд. Сон (ор. 38, № 5)



Во всех приведенных примерах происходит *адаптация* к возможностям фортепиано не только фактуры оригиналов, но и *средств выразительности вокального происхождения*. Смена дыхания отражается на фразировке и пластическом рисунке движения руки. Обаяние тембра передается посредством «безударного» туше, выбора благоприятного регистра инструмента и способа изложения, выигрышно подающего мелодический голос. Последнее обстоятельство нередко связано с разрастанием фактурной ткани, ее *амплификацией*. Для транскрипции сольных вокальных номеров прием *редукции*, как правило, не характерен, потому что в большинстве случаев суммарный диапазон сольной и аккомпанирующей партий свободно вмещается в звуковысотные рамки фортепиано, а сложность фактуры обычно такова, что дает техническую возможность ее сохранения при переносе на инструмент с максимальной полнотой. Редуцирование отдельных (чаще всего незначительных) элементов фактуры встречается при сведении партий солиста и аккомпаниатора в исполнимое на одном инструменте целое. То есть *редукция* в данном случае *связана с адаптацией*.

В романтическом пианизме нередки случаи, когда инструментальная стихия приобретает самодовлеющий характер, и на основе вокального произведения возникает виртуозная пьеса, лишь опосредованно связанная с образным миром оригинала. Транскрипция шумановского романса «Контрабандист», сделанная К. Таузигом, представляет собой образец такой сугубо инструментальной трансформации, и не случайно эта блестящая пьеса была так популярна у виртуозов начала XX века.

Иногда художественное чувство меры стремится обуздать инструментальную фантазию транскриптора. Например, Ф. Лист в своей изощренно колорированной обработке *“Ave Maria”* Шуберта ограничивается двумя куплетами вместо трех (как в подлиннике). По логике инструментального развития сохранение третьего куплета потребовало бы еще большего усложнения фактуры, превосходящего границу художественной целесообразности. Так чрезмерная амплификация отдельных сторон оригинала отчасти компенсируется редуцированием других его параметров.

3. Органная сфера

Обработки *органных произведений* занимают среди фортепианных транскрипций значительное место. Несмотря на разную звуковую

природу, орган и фортепиано многое объединяет. В эпоху барокко орган как клавишный инструмент нередко причисляли к семейству клавиров[14]. Целый ряд композиторов-пианистов (Ф. Лист, С. Франк, М. Регер) оставили значительное органное наследие. Особенности органного письма оказали существенное влияние на развитие фортепианной фактуры. Примером здесь могут служить вариации Листа на тему Баха *"Weinen, Klagen"*. Первоначальный эскиз этого сочинения датирован 1859 годом. В 1863 году Лист обрабатывает его для органа, а в 1870 году на основе *органного* варианта создает фортепианную версию, в которой отчетливо прослеживаются приемы органного изложения.

Совершенно очевидно, что большая часть транскрипций органных произведений – это обработки баховского органного творчества[15]. По ним мы можем изучать, как менялись взгляды на стиль Баха, как утверждался в исполнительской сфере принцип историзма. Смена художественных эпох, происшедшая в середине XVIII века, на некоторое время увела в тень его гигантскую фигуру. Для многих музыкантов этого периода «великим Бахом» был не Иоганн Себастьян, а его сын – Карл Филипп Эммануэль. Однако искусство Лейпцигского кантора подспудно продолжало свою созидательную деятельность. Знакомство с «Хорошо темперированным клавиром» подвигло Моцарта на кардинальное изменение своего стиля. Полифонические страницы Бетховена были также инспирированы изучением Баха. Но лишь в эпоху романтизма начинается широкое освоение баховских опусов, и огромную роль в этом процессе сыграли многочисленные транскрипции, образовавшие устойчивую долговременную традицию.

Оставляя пока в стороне (насколько это возможно) стилевые трансформации, обратимся к характеристике изменений, происходящих в процессе обработки органных произведений. Редукция здесь проявляется, прежде всего, в замене трехстрочного стана двухстрочным. Даже если транскриптор осуществляет запись на трех нотоносцах
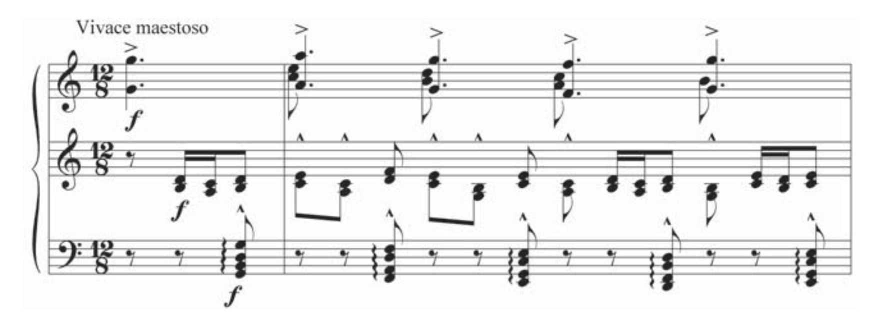
---

[14] По утверждению *В. Апеля*, для обозначения *струнно-клавишных* инструментов употреблялось слово «K l a v i e r», а для указания *клавишных* (включая все виды органа) – «C l a v i e r». См.: ***Apel. W.*** Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel, 1967. S. 4.

[15] Первые печатные фортепианные транскрипции органных сочинений Баха принадлежат русскому пианисту, органисту и композитору, ученику Дж. Фильда Ивану Карловичу Черлицкому. Он обработал 35 крупных произведений и 50 хоральных прелюдий.

(как это делает Бузони в некоторых хоральных прелюдиях), она не адекватна оригинальному тексту и является специфически фортепианной (*пример 49*).

49. Бах – Бузони. Хоральная прелюдия Соль мажор



Пожалуй, еще существенней *скрытая редукция*, которая существует даже при полном переносе всех знаков с трех строчек подлинника. Она определяется условностями записи органных произведений, особенностями конструкции инструмента и традициями органного исполнительства. Органная партитура фиксирует лишь основные структурные элементы, подразумевающие *исполнительскую амплификацию*, причем в гораздо большей степени, нежели это допускает прочтение нотного текста фортепианного произведения. Хорошо известно, что текст, предназначенный для органа, является только схемой, реальное воплощение которой зависит от возможностей конкретного инструмента и личности исполнителя. Органист гораздо чаще, чем пианист, прибегает к фактурным дополнениям, которые отсутствуют у автора. Индивидуальное искусство регистровки, выразительные возможности артикуляции превращают каждое исполнение в своеобразный звуковой *дериват* – производное от первоначального нотного текста.

Существует два типа транскрипций органных произведений для фортепиано: (1) максимально приближенный к *знаковой* структуре оригинала – он не связан непосредственно с центробежной тенденцией и будет рассмотрен при анализе структурного аспекта транскрипторской техники; (2) *имитирующий органное звучание*. Во втором случае нотный текст оригинала претерпевает значительные видоизменения по принципу *амплификации* и отражает интерпрета-
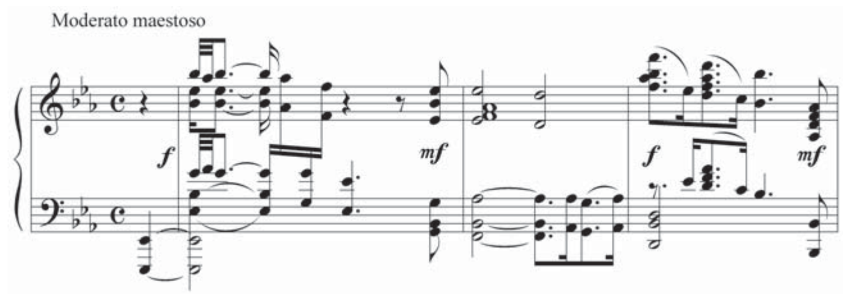
ционные намерения транскриптора. Первым последовательным примером подобного рода является листовская транскрипция Фантазии и фуги соль минор (1868 г.) И.С. Баха. Октавные и аккордовые уплотнения линий создают здесь фортепианный аналог приемов органной регистровки, обильные указания педали словно призваны имитировать гулкую акустику собора и поддерживать масштабные динамические нарастания, подробные ремарки закрепляют исполнительский план транскриптора. В данной транскрипции Лист создает средствами фортепиано романтический образ органного стиля эпохи барокко, который станет образцом для многих последующих обработок. Этот образ не лишен некоторой доли декоративности, которая будет непомерно развита в некоторых обработках его учеников.

Упорядоченная *амплификация* применяется в обработках Бузони. Его транскрипции органного Баха являются неотъемлемой частью стройной бузониевской системы воспитания пианиста и музыканта и шире – принадлежностью детально разработанной *эстетической концепции*[16]. Органные обработки Бузони – ярчайший пример *центробежной* тенденции инструментального искусства. С инструментальной точки зрения это стилизация под орган, открывающая богатейшую палитру собственно *фортепианных* звучностей. Амплификация, по замыслу Бузони, здесь настолько необходима, что он сурово предупреждает исполнителей в примечании к величественной обработке Прелюдии и фуги *Es-dur*: «Чтобы достигнуть на фортепиано, хотя бы приближенно, подобия органной звучности, необходимо все звуки аккордов, даже широко расположенных (децима), играть одновременно, не арпеджируя. Тот, у кого это не получается, пусть лучше не берется за эту пьесу, так как всякое упрощение фортепианной партии противоречит намерениям автора обработки»[17]. Иллюзия органного тембра достигается при помощи изобретательных октавных, терцовых и секстовых дублировок, рационально распределенных между партиями обеих рук; регистровых противопоставлений и красочной педализации (*пример 50*).

[16] О транскрипциях Бузони см.: ***Krellmann H.*** Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Regensburg, 1966.

[17] ***Бах И.С.*** Органная прелюдия и фуга ми-бемоль мажор / Свободная концертная обработка для фортепиано Ф. Бузони. М., 1959. С. 3.

50. Бах – Бузони. Органная прелюдия и фуга ми-бемоль мажор



Однако, по справедливому замечанию А. Гольденвейзера, «эти новые, чрезвычайно интересные звучания фортепиано, в сущности, чрезвычайно далеки от подлинной органной звучности, хотя бы уже по той значительной роли, которую в этих звучаниях играет элемент "удара", совершенно не свойственный органу»[18]. Воспроизведение органного колорита так же условно, как и фортепианная имитация вокала. Как уже отмечалось, исполнение органного оригинала сопряжено с индивидуальной регистровой *амплификацией* нотного текста. Именно эту особенность воспроизведения не акустического образца, а исходной *структуры* Бузони передает в своих обработках. Амплификация применяется им не только в декоративных целях, но и для фактурного выявления *тектоники* баховских творений, как ее понимает транскриптор. С этой целью Бузони следует схеме предполагаемой органной регистровки, которая, как он считает, должна отвечать следующим требованиям: «…в экспозиции фуги, по большей части и в интермедиях, воздерживаться от удвоений и лишь постепенно к концу нагромождать динамические средства. Таким путем должно быть осуществлено непрерывное нарастание, которое, по мнению автора издания, составляет неотъемлемую принадлежность этого композиционного жанра»[19]. Поэтому транскрипции Бузони по сути дела являются зафиксированной *трактовкой композиционной структуры* произведения, ее инструментальным дериватом.
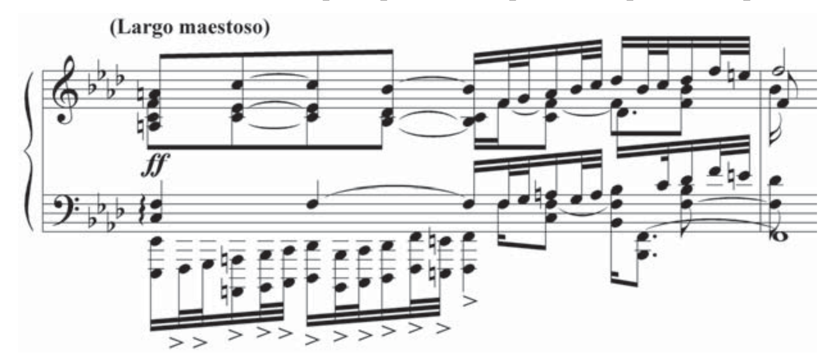
Сочетание Бах – Бузони стало таким же привычным и нерасторжимым как Шуберт – Лист. Еще в 30-е годы XX века А. Альшванг писал: «Органные произведения Баха в транскрипции Бузони испол-

[18] ***Гольденвейзер А.*** Концерты пианиста Эгона Петри // ***А.Б. Гольденвейзер*** о музыкальном искусстве. М., 1975. С. 89.

[19] ***Бузони Ф.*** Первое приложение к 1 тому «Клавира хорошего строя» И.С. Баха / Новое издание под редакцией и с дополнениями Г.М. Когана. М., 1941. С. 168.
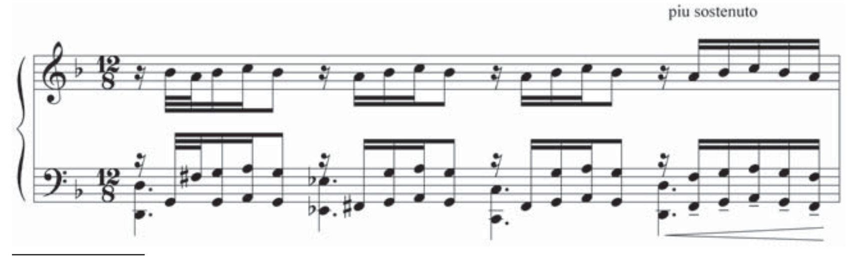
няются подавляющим большинством пианистов всего мира. Можно с уверенностью сказать, что в XX веке эти переложения служат популяризации баховского творчества в большей степени, чем клавирные сочинения великого композитора, часто вытесняемые транскрипциями»[20]. Фактурные новации Бузони оказали значительное воздействие на транскрипторскую практику многих музыкантов первой половины XX века. Даже далекий от его эстетических установок С. Фейнберг в своих баховских обработках, имитируя регистровые противопоставления, следует урокам Бузони (*пример 51*).

51. Бах – Фейнберг. Органная хоральная прелюдия фа минор
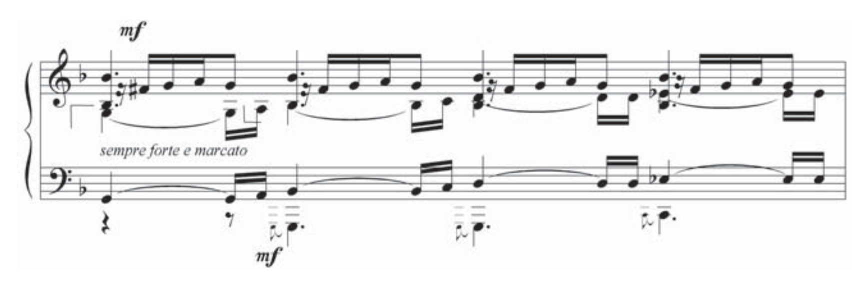


Сходные приемы можно найти и в транскрипциях исполнителей, для которых орган является основной специальностью. Например, различные регистровые удвоения и утроения полифонических линий, поддержанные педалью, создают в обработке Прелюдии Д. Букстехуде, сделанной И. Браудо, пространственный колористический эффект и в то же время отчетливо выявляют формальную структуру сочинения (*пример 52*).

52. Букстехуде – Браудо. Хоральная прелюдия ре минор



[20] **Альшванг А.** «Школа фортепианной транскрипции» Г.М. Когана // Советская музыка. 1938. №8. С. 90.



4. Скрипичная сфера

а) транскрипции Баха

Традиция обработок скрипичных произведений для клавишных инструментов идет от эпохи барокко. Клавирное искусство этого периода испытывало значительное воздействие скрипичной сферы. И.Г. Вальтер на материале скрипичных концертов Т. Альбинони и Дж. Торелли создает органные концерты. И.С. Бах в многочисленных клавирных обработках своих и чужих скрипичных сочинений обогащает арсенал фактурных формул и способствует укоренению в клавирной практике новых инструментальных жанров. Рукою Баха были скопированы *Invenzioni a violini solo (1713 г.)* Франческо Антонио Бонпорти, послужившие, вероятно, одним из поводов для написания собственных двухголосных клавирных инвенций. Трио-сонаты для двух скрипок, виолы да гамба и генерал-баса Яна Адама Рейнкена стали основой свободных клавирных транскрипций, из которых наиболее значительна Соната *a-moll* (BWV 965). Популярнейшая Прелюдия *E-dur* из скрипичной Партиты № 3 существует не только в органном и оркестровом вариантах[21], но и в виде *клавирной* пьесы. Она входит в Сюиту *E-dur* (BWV 1006a), представляющую собой довольно точную переработку скрипичной Партиты *E-dur*. Сюита предназначалась для «лютневого чембало», в создании которого Бах принимал участие. Для клавира Бахом были созданы еще две обработки своих скрипичных сочинений: Соната *d-moll* (BWV 968) – на основе скрипичной Сонаты *a-moll* и *Adagio G dur* – по первой части скрипичной Сонаты *C-dur*. В целом ряде баховских клавирных опусов мы находим фактуру, имеющую скрипичный прообраз.
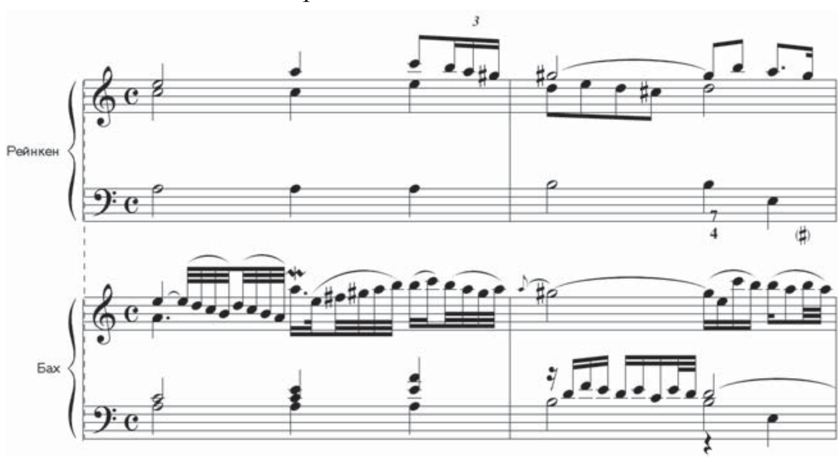
По мнению А. Швейцера, штрихи в клавирных сочинениях Баха имеют смычковую природу. Он считал, что «…вообще как правило каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, буд-

[21] См. Симфонию из Кантаты №29 и третью часть Кантаты №120-а.

то они исполняются на смычковом инструменте»[22]. Жанр клавирного концерта в творчестве Баха утверждается также в тесной связи со скрипичным искусством. Причем его внимание привлекают, прежде всего, зрелые образцы барочного концерта, отмеченные «дифференцированием тематизма в разделах *tutti* и *solo*; увеличением масштаба частей при помощи вводных эпизодов и репризных структур»[23]. Итальянский концертный стиль он осваивает, перекладывая концерты Вивальди и Марчелло. Основная часть его концертов для клавира (или клавиров) с оркестром является переработкой скрипичных оригиналов.

Уже в баховских клавирных транскрипциях обнаруживается значительная *трансформация* скрипичного текста, связанная с особенностями звучания и полифоническими возможностями клавира. Приближая скрипичные оригиналы (и сольные произведения, и концерты с оркестром) к диапазону клавира, Бах в большинстве случаев прибегал к *транспонированию*. Отсутствие у клавира характерного для скрипки льющегося певучего тона компенсируется обостренной экспрессией интонационных арабесок. В инструментальных ариях это проявляется в обильной *орнаментике* и *полифонизации фактуры*, что можно классифицировать как частные случаи *амплификации*. Для примера сравним начало *Adagio* из Трио-сонаты Я. А. Рейнкена в оригинале и в баховской обработке (*пример 53*).

53. Я.А. Рейнкен. *Adagio* из Трио-сонаты в оригинале и в обработке И.С. Баха
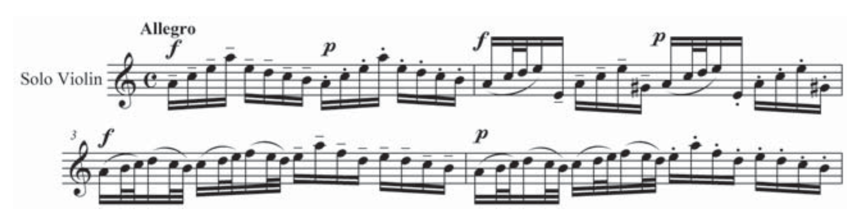


[22] **Швейцер А.** Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 269.
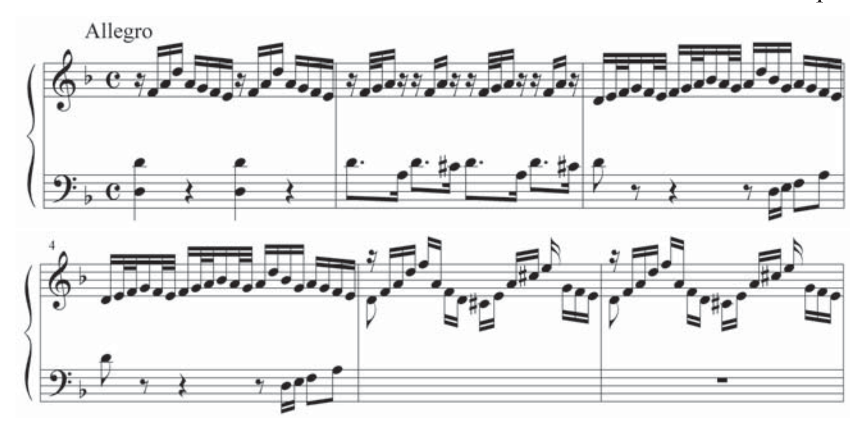
[23] **Wellerz E., Sternfeld F.W.** The Concerto // The New Oxford History of Music. The Age of Enlightenment. 1745-1790. Oxford; N.Y., 1984. Vol. 7. P. 435.

В быстрых частях концертов *амплификация* связана с расширением диапазона и добавлением к солирующей партии контрапунктирующего голоса, обычно дублирующего басовую линию оркестра. Скрытая полифония, характерная для одноголосных скрипичных пассажей, во многих случаях рельефно подчеркивается реальным разделением голосов. В качестве примера здесь можно сопоставить финальное *Allegro* из Сонаты *a-moll* для скрипки соло с его клавирным вариантом из Сонаты *d-moll* (*пример 54*).

54. И.С. Бах. Соната a moll для скрипки соло
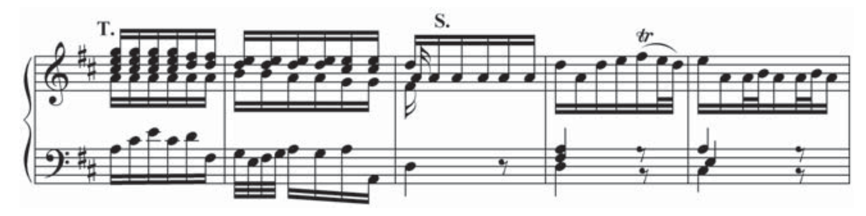


И.С. Бах. Соната d moll для клавира



Транскрипции Баха невозможно полностью отнести к центробежной тенденции – в них нет задачи передать средствами клавира особенности скрипичной (или какой-либо иной) инструментальной сферы. Но в равной мере их нельзя квалифицировать только как проявления инструментально-нейтральной тенденции, потому что здесь нетрудно обнаружить трансформирующее воздействие инструментального фактора. Скрипичные пассажи иногда преобразуются в клавирные формулы, неисполнимые на скрипке. Важно, что при этом в основном сохраняются ведущие параметры композиционной струк-

туры (интонационное строение, ритм, гармонически-функциональная принадлежность пассажей) и образно-эмоциональный тон произведения. То есть инструментальная трансформация не приводит к кардинальному переосмыслению образного содержания. В жанре концерта перемена солирующего инструмента не меняет самого *принципа концертирования* и не сказывается на драматургии взаимодействия *tutti* и *solo.* Если, например, скрипичные концерты Вивальди скрипичны по своей природе, «по праву рождения», и в них утверждается именно *скрипичная* инструментальная стихия, то концерты Баха прежде всего *инструментальны,* и в них утверждаются *композиционная* идея и закономерности заимствованного жанра. По сравнению с Вивальди, у Баха иной тип инструментального мышления, который можно назвать *полиинструментальным.* Он в меньшей степени зависит от конкретных особенностей отдельного инструмента и в большей – от имманентной логики музыкального развития. Следовательно, он примыкает к инструментально-нейтральной тенденции. Однако в сольных клавирных концертах противопоставления *tutti* и *solo*, переданные средствами *одного* инструмента, содержат признаки *центробежной тенденции.* При этом фактура туттийных эпизодов функционально однородна, а сольные реплики связаны с отчетливой дифференциацией звуковых планов (*пример 55*).

55. Вивальди – Бах. Концерт Ре мажор (финал)



Характер изложения определяется не подражанием тембрам оркестра и солирующего инструмента, а *композиционной идеей концертирования*, освобожденной от непосредственной инструментальной привязки и взятой в качестве универсального принципа построения формы. Именно так – в монотембровой среде эта универсальная модель в классическом виде будет воплощена в «Итальянском концерте», специально написанном для одного инструмента, но олицетворяющем идею инструментального соревнования[24].
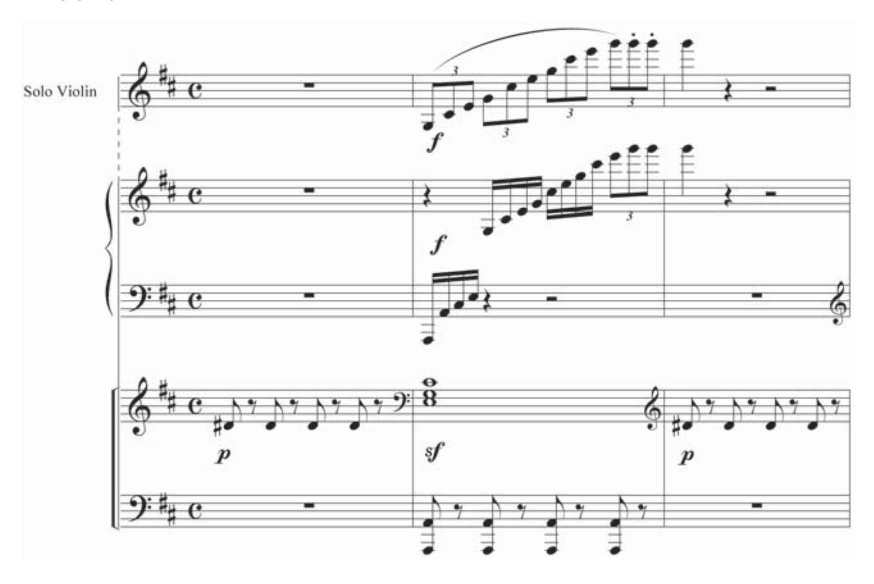
[24] Впоследствии отголоски этой традиции обнаруживаются в «Концертном аллегро» Ф. Шопена, где в фактуре ясно прослеживается сопоставление квази-оркестровых и сольных разделов, или в Этюдах Ш. Алькана, составляющих «Концерт» (№ 8–10 из 12 этюдов в минорных тональностях ор. 39).

б) авторская транскрипция скрипичного концерта Бетховена

Пожалуй, самый масштабный замысел транскрипции из скрипичной сферы принадлежит Бетховену, который в 1807 году по совету М. Клементи сделал фортепианный вариант своего скрипичного концерта ор. 61[25]. Оркестровка, как это бывало у Баха, осталась без изменения. Партия солиста была подвергнута довольно скромной *амплификации*, которая также соответствует баховской традиции, хотя и в иной стилистической системе. Текстовые дополнения можно классифицировать следующим образом: (1) расширение диапазона пассажей в соответствии с возможностями фортепиано; (2) добавление аккомпанемента; (3) октавное дублирование пассажей; (4) введение сопровождающего голоса, дублирующего партию оркестрового баса.

Расширение диапазона Бетховен применяет в кратких пассажных репликах, в которых, в основном, сохраняется первоначальная интонационно-гармоническая структура (*пример 56*).

56[26].
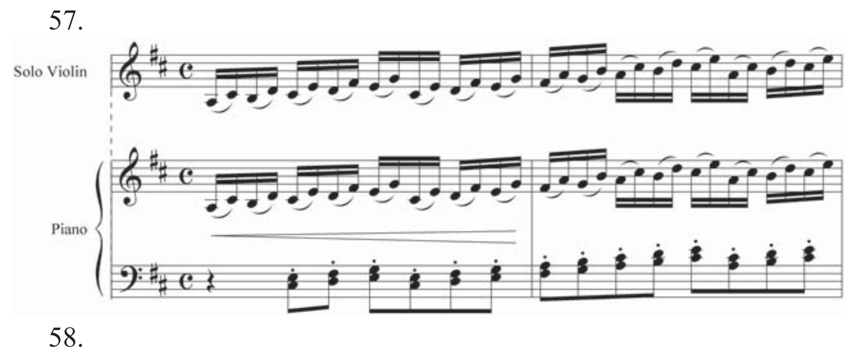


[25] См.: ***Долинская Е.Б.*** А был ли у Бетховена 6-й фортепианный концерт? // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: Межвуз. сб. ст. Магнитогорск, 2004. Ч. 2. С. 78-95.
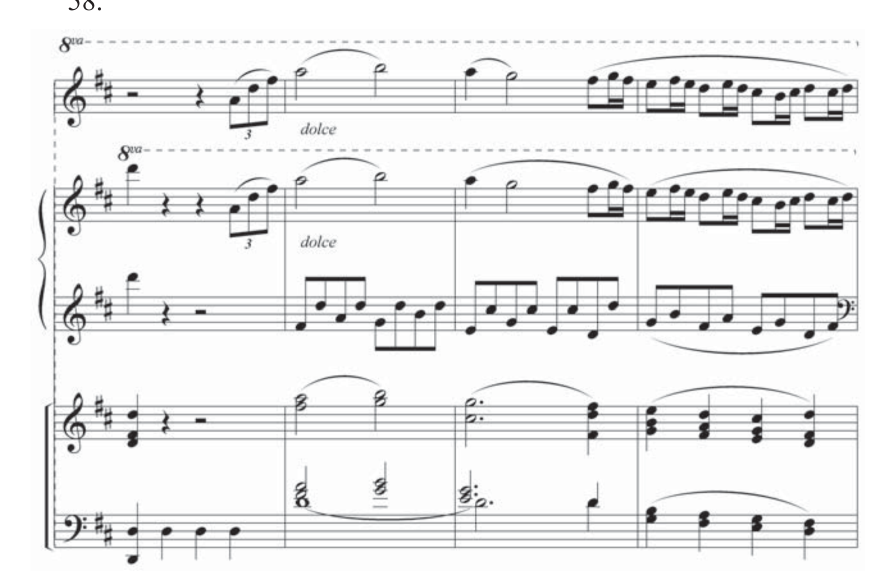
[26] В примерах из Концерта Бетховена партия скрипки из оригинальной версии помещена на верхнем добавочном нотоносце.

Аккомпанемент используется для уплотнения фактуры в пассажных построениях (*пример 57*) и для сопровождения тем (*пример 58*). В обоих случаях исходное скрипичное изложение при помощи добавлений приобретает облик, типичный для фортепианной фактуры классицизма.
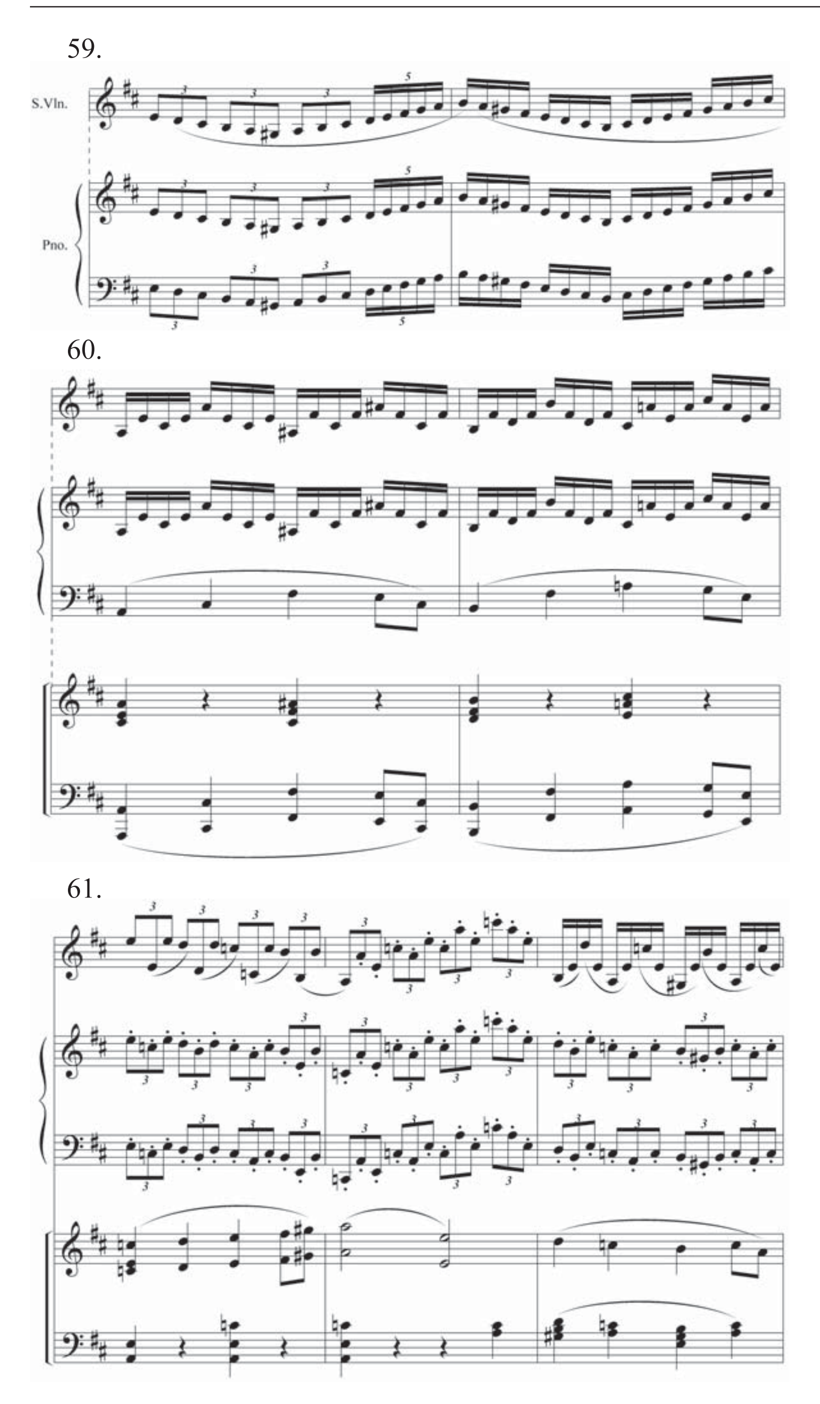
57.



58.
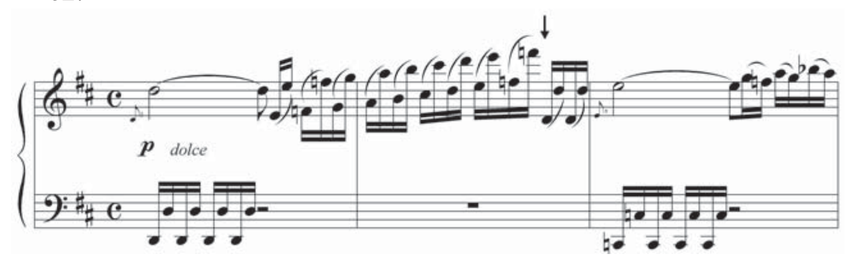


С этой же целью производится и октавное дублирование, так как одноголосные скрипичные пассажи звучали бы на рояле слишком бедно (*пример 59*). Дублирование партии оркестрового баса идет от практики *basso continuo* и также служит дополнению фактуры до «фортепианных стандартов» (*пример 60*). В специфически скрипичных эпизодах автор прибегает к трансформации пассажей на фортепианный лад (*пример 61*).



Однако в ряде случаев фортепианная версия сохраняет близость к скрипичному оригиналу. Это особенно сказывается в обозначении штрихов и технике быстрых регистровых переносов, имеющих смычковую природу (*пример 62*).

62.
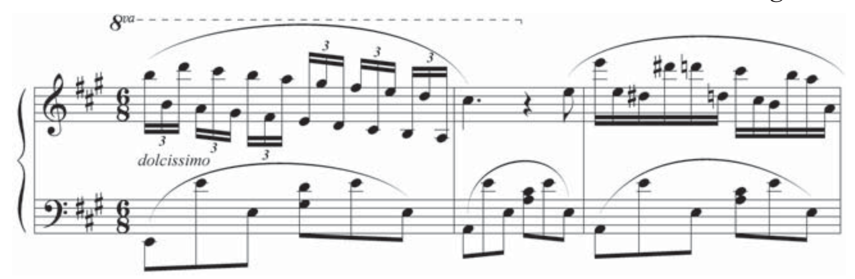


В целом следует отметить, что переработка сольной скрипичной партии в фортепианную в этом концерте носит несколько архаичный характер и не вполне соответствует уровню специализации инструментализма, сложившемуся ко времени создания этого опуса. Эпоха господства тенденции к инструментальной нейтральности осталась в прошлом. К началу XIX века специфика инструментального письма настолько дифференцировалась и требования к виртуозному наполнению партии солиста настолько возросли, что создание полноценного, с точки зрения нового инструментального стиля, фортепианного концерта требовало более насыщенной *фортепианной* фактуры. Авторская обработка скрипичного концерта, несмотря на переделки, произведенные с учетом возможностей рояля, по изобретательности и своеобразию изложения уступает даже ранним фортепианным концертам Бетховена. Это обстоятельство не могло не сказаться на исполнительской судьбе произведения, которое не было избаловано вниманием пианистов. Каденции к концерту, написанные в 1809 году, не имеют скрипичного прообраза, поэтому отличаются истинно фортепианной масштабностью и виртуозным размахом[27].

в) транскрипции «по Паганини»

Романтическая скрипичная виртуозность (особенно искусство Н. Паганини) оказала мощное воздействие на всю инструментальную сферу. Даже такой ярчайший представитель центростремительной тенденции в фортепианном искусстве, как Ф. Шопен, в пьесе "*Souvenir de Paganini*" создает пассажные построения, близкие к скрипичным (*пример 63*).

63. Ф. Шопен. *Souvenir de Paganini*



«24 каприса для скрипки *solo*», благодаря невиданному прежде богатству и разнообразию технических приемов, открыли находящуюся на грани возможного область *трансцендентного инструментализма*. Смелая, рискованная виртуозность Паганини, являясь инструментальным выражением романтической коллизии «художника и толпы», послужила образцом для большинства композиторов-романтиков[28]. И вновь, как в эпоху барокко, когда итальянский концертный стиль осваивался при помощи клавирных транскрипций, композиторы-пианисты переносят инструментальные открытия великого виртуоза в фортепианную сферу. Лаконичная, наполненная энергией тема 24-го каприса, пережившая целый ряд трансформаций в произведениях Листа, Брамса, Рахманинова, Лютославского, оформится в европейской музыке в качестве символа инструментальной виртуозности.
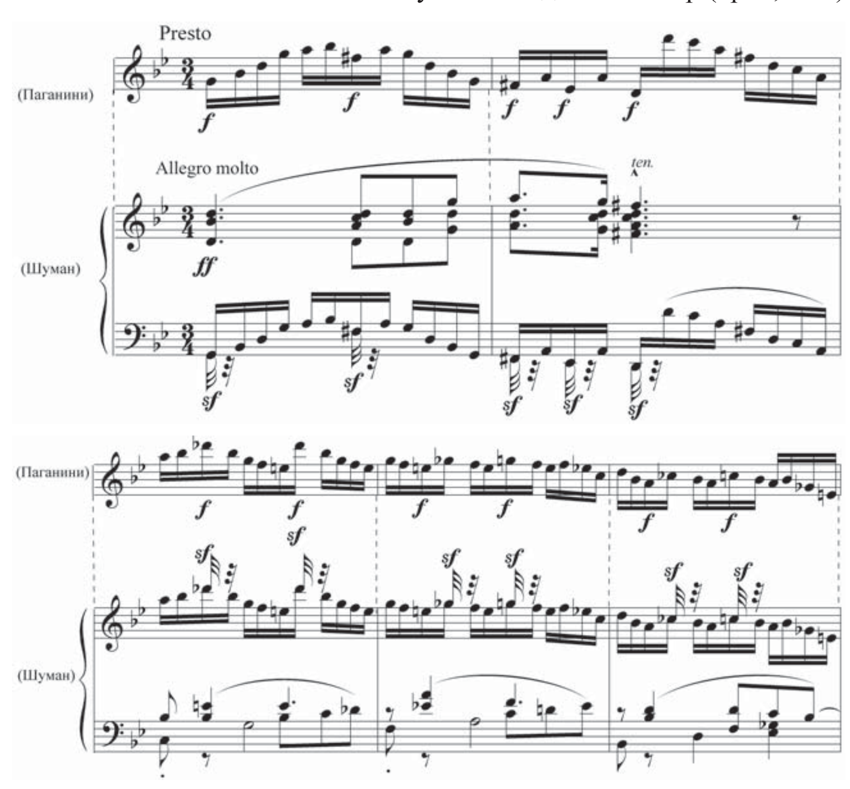
Транскрипции сочинений Паганини становятся неотъемлемой частью фортепианного репертуара. Р. Шуман в двух циклах этюдов (ор. 3 и ор. 10), Ф. Лист в «Шести больших этюдах по Паганини» каждый по-своему, в рамках индивидуального стиля отдали дань демоническому искусству генуэзца. В этюдах Шумана перенос оригинала в фортепианную сферу производится достаточно традиционны-

[27] В каденции к первой части Бетховен находит оригинальное решение, введя партию литавр, имеющую тематическое значение. Впоследствии А. Шнитке, сочиняя каденции к Скрипичному концерту Бетховена (1975–1977), также введет в них партию литавр.

[28] Помимо транскрипций произведений Паганини любопытным примером влияния романтического скрипичного искусства на фортепианную сферу являются транскрипции сочинений Эрнста, сделанные И. Черлицким. Это «Венецианский карнавал» (ор. 18), Интродукция, каприс и финал на темы оперы «Пират» Беллини, Фантазия на темы из оперы «Отелло» и др.

ми средствами, которые связаны, в основном, с добавлением аккомпанирующих фигураций и линии баса; иногда применяются октавные удвоения пассажей. Наиболее радикальный пример *амплификации* содержит Этюд соль минор (ор. 3, № 6), в котором бурные пассажи каприса № 16 сопровождают декламационную тему, сочиненную Шуманом (*пример 64*).

64 Шуман. Этюд соль минор (ор. 3, № 6)
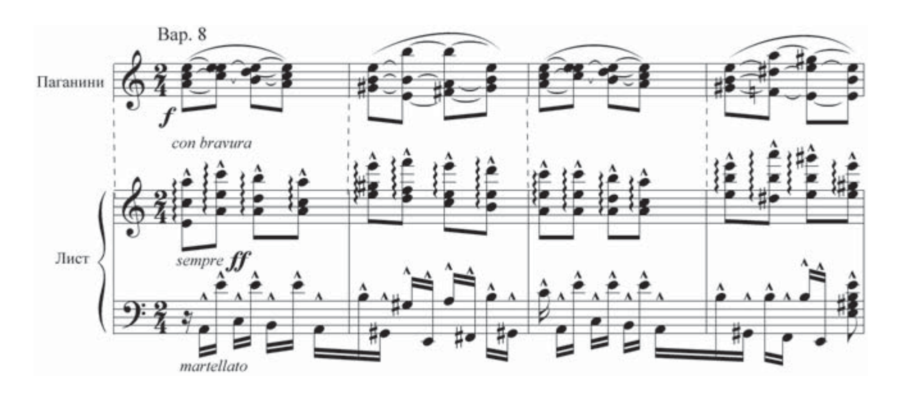


Редукция встречается реже и затрагивает не фактуру, а форму оригинала. Так Этюд До мажор (ор. 3, № 3) является обработкой только первого раздела каприса № 11. Лишившись среднего виртуозного эпизода и репризы, каприс у Шумана приобретает сходство с его задушевными «эвсебиевскими» миниатюрами. Образной трансформации способствует психологически тонкая детализация гармонии.

Листовские «Этюды по Паганини» известны в двух редакциях – 1838 и 1851 годов. Первая редакция перенасыщена техническими

трудностями. При помощи *амплификации* Лист стремится передать не столько звуковой колорит оригинала, сколько впечатление от поразительной виртуозности великого скрипача. Такой подход бесконечно далек от того, что можно наблюдать в салонных фантазиях «по Паганини» – например, в построенной на шаблонных фактурных приемах пьесе А. Герца «Марш и рондо на тему *“Clochette”* Паганини» (ор. 63).
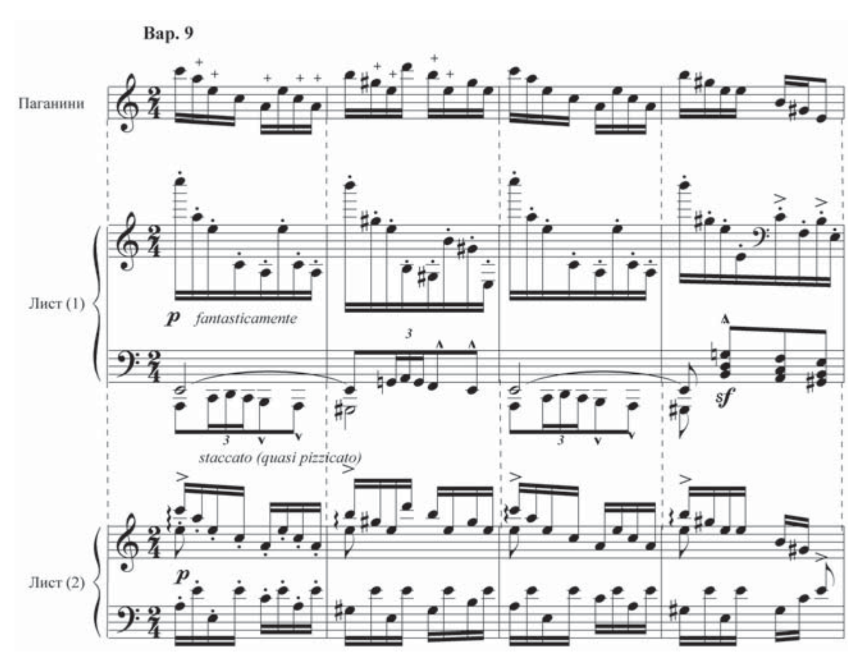
В отличие от Шумана, в листовских транскрипциях каприсов упоительная скрипичная кантилена занимает незначительное место по сравнению с виртуозным началом. Формулы скрипичной виртуозности кардинально переосмысливаются, не теряя при этом в иной инструментальной среде качества *трансцендентности*, запредельной сложности (в отличие от Этюдов Шумана, где уровень инструментальных требований к исполнителю значительно уступает оригиналу). Далеко отходя от реалий авторского нотного текста, Лист пытается создать фортепианный аналог ошеломляюще-новаторских скрипичных приемов, обладающих несколько гротескной внешней пластической выразительностью, своеобразной «инструментальной повадкой» (*пример 65*).

65. Ф. Лист. Этюд по Паганини № 6 (1-я редакция)



Во второй редакции, относящейся к периоду «мудрого пианизма» (Я. Мильштейн), этот сопутствующий «акробатический» компонент значительно смягчен. Не теряя виртуозного блеска, изложение становится более близким к подлиннику, пианистически практичным, ориентированным на исходные акустические параметры (*пример 66*).
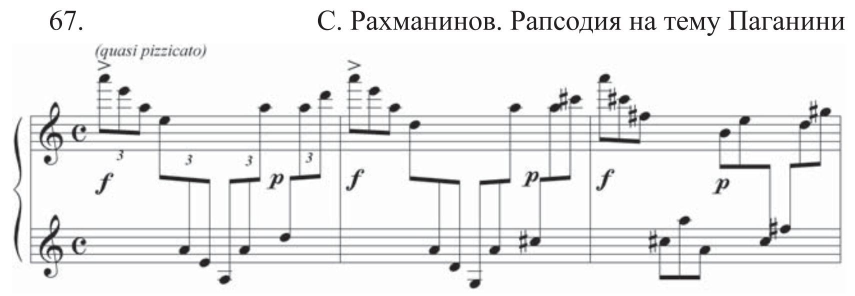
66. Ф. Лист. Этюд по Паганини № 6 (1-я и 2-я редакции)



В знаменитой «Кампанелле» на основе скрипичного оригинала Лист открывает выразительные возможности верхнего регистра фортепиано – россыпь легких, звенящих, сверкающих, серебристых звучаний, напоминающих то скрипичные флажолеты, то колокольчики – звуковой прообраз паганиниевской темы. По сравнению с фантазиями на *“Clochette”* Гуммеля и Герца, сохраняющих тесситуру подлинника, Лист максимально использует весь диапазон фортепиано и эффектно выстраивает тембровую драматургию этюда. Лишь в бравурном заключении он постепенно вводит басовый регистр, достигая ошеломляющего динамического нарастания в коде.

Под непосредственным воздействием технических достижений Паганини в фортепианном искусстве формируется традиция передачи характерных скрипичных штрихов, и особенно – острого, «дьявольского» *pizzicato.* Колкие, отрывистые, щипковые звучности, несущие огромный заряд энергии, своей обостренной «графикой» оказываются доступными механике рояля. Фактура девятнадцатой вариации из «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, несомненно, восходит к листовской модели – вариации- *pizzicato* из ля-минорного Этюда (*пример 67*)[29] .

67. С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини



Но в середине финальной вариации помимо этого источника просматривается еще и влияние фактурной формулы из «Карнавала» Р. Шумана (пьеса «Паганини» .– *пример 68*).

68.
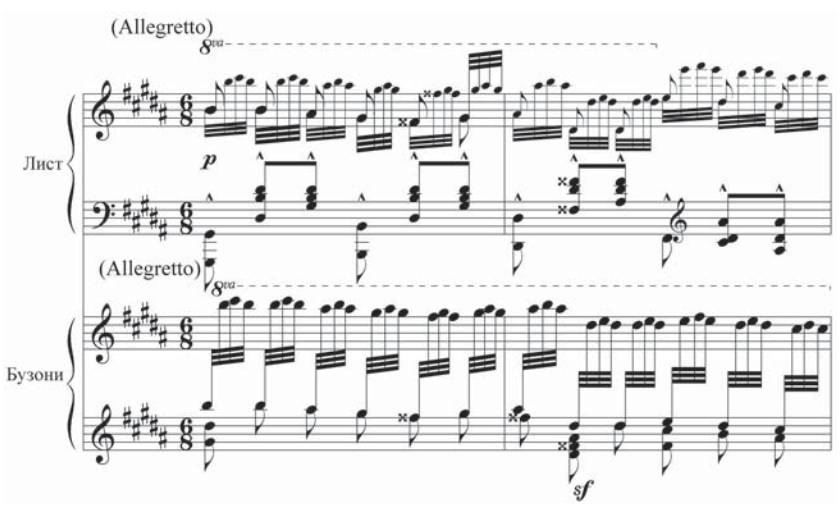
(A tempo un poco meno mosso)

В начале XX века к Этюдам Паганини – Листа обратился Ф. Бузони[30] , который переработал их в русле своей технической системы и поместил в десятую книгу сборника «*Klavierübung*». С одной стороны, обработки Бузони продолжают то направление, которое обозначил Лист, создавая вторую редакцию этюдов – это путь экономии пианистических средств, большей практичности фактурных решений. Транскриптор широко применяет прием *редуцирования* технических трудностей, изымая из листовского текста отдельные ноты, по-новому изобретательно перераспределяя между двумя руками линейные пассажи и рискованные скачки, предлагая оригинальные аппликатурные варианты (*пример 69*).

[29] Любопытно отметить, что вся вариация находится в звуковом диапазоне скрипки.
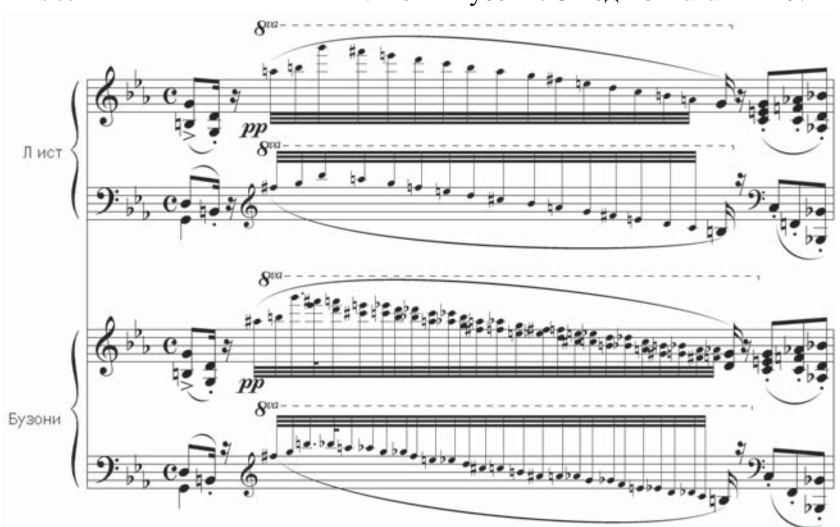
[30] Время работы над Этюдами: 1914–1923 гг.

69. Паганини – Лист – Бузони. Кампанелла



С другой стороны, здесь нередко можно найти примеры *амплификации*, дополняющие и усложняющие фактуру авторской редакции 1851 года (то есть заметна и противоположная тенденция, частично возвращающая к листовскому варианту 1838 года – *пример 68*).
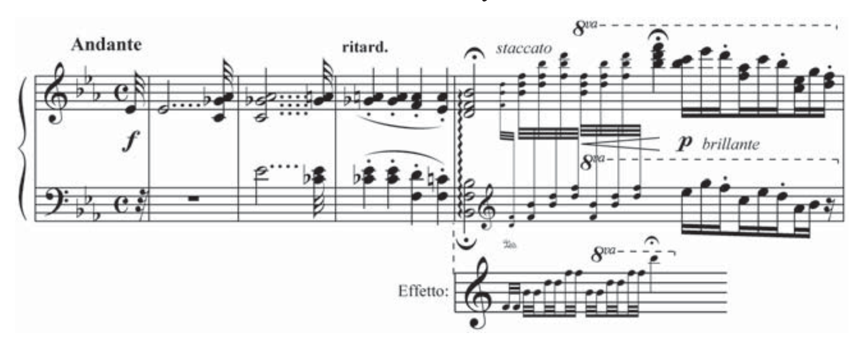
70. Лист – Бузони. Этюд по Паганини № 2



Весьма показательны бузониевские примечания, где в ряде случаев указывается на желаемый *акустический эффект* скрипичной при-
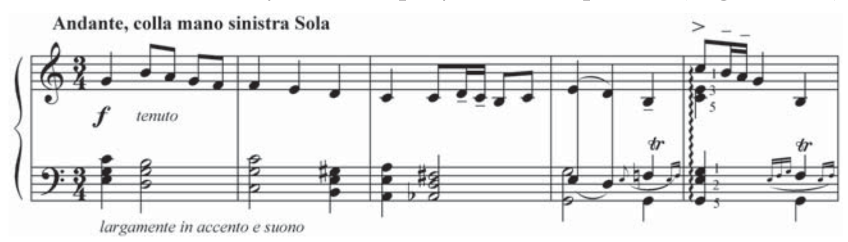
роды (*пример 71*). Таким образом, обработка Бузони принадлежит к ярко выраженной центробежной тенденции, несмотря на то, что оригиналом является все-таки фортепианное произведение.

71. Лист – Бузони. Этюд по Паганини № 2
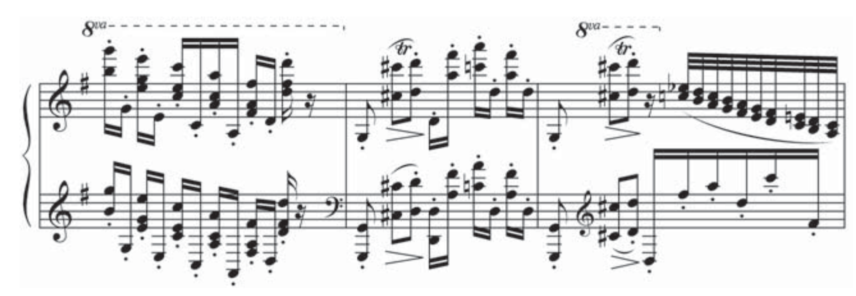


“Klavierübung” Бузони венчает «Интродукция и каприччио» (*Paganinesco*). На материале двух Каприсов . – № 11 (первый раздел) и № 15 – Бузони пишет пьесу, переносящую дух и приемы высшей скрипичной виртуозности в область фортепианного инструментализма. В манере Листа он не ограничивается передачей специфических звучаний и уделяет значительное внимание внешней инструментальной пластике исполнительского действа, смелому, размашистому, рискованному жесту, воплощающему полное господство творящего духа над материальной природой инструмента. В Интродукции, обращаясь вслед за Шуманом к лирическому разделу Каприса № 11, Бузони трансформирует его в ораторски приподнятый монолог, исполняемый левой рукой *solo*. В подобном фактурном решении содержится определенный элемент сознательного ограничения инструментальных возможностей исполнителя и рояля до стандартов, более свойственных скрипке. В ассоциативном плане тут можно усмотреть некий аналог легендарных паганиниевских импровизаций на одной струне (*пример 72*).

72. Ф. Бузони. Интродукция и каприччио (*Paganinesco*)



В Каприччио клавиатура рояля словно уподобляется огромному скрипичному грифу, на котором интервальные расстояния оригинала увеличиваются пропорционально размерам обоих инструментов (*пример 73*). В финале Каприччио вновь возвращается тема одиннадцатого Каприса, предваряющая своим мощным торжественным звучанием бравурную коду.

73.



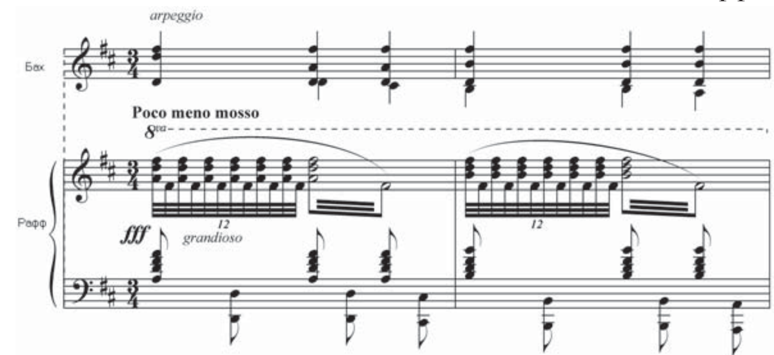
г) транскрипции «по Баху»

Магистральная линия, по которой проходило освоение пианистами наследия Паганини, была направлена на утверждение трансцендентной романтической виртуозности в качестве важнейшего (и относительно самостоятельного) фактора инструментального стиля. Такой подход вполне оправдан стилистическими особенностями искусства великого скрипача и соответствовал главным тенденциям инструментального искусства эпохи романтизма – обособлению инструментальной сферы и дальнейшей дифференциации музыкального профессионализма. Полиинструментализм музыкантов прошлого сменяется узкой специализацией, требующей верного служения одному *избранному* инструменту. Универсальность фортепиано, свойственная ему изначально, дала возможность трансформировать, приспосабливать к клавиатуре достижения иной инструментальной и внеинструментальной природы. Однако, помимо раскрепощения инструментальной стихии, эпоха романтизма связана с активным освоением искусства прошедших веков, с формированием *принципа историзма*. И здесь мы вновь возвращаемся к процессу возрождения творчества И.С. Баха – на этот раз к фортепианным транскрипциям его скрипичных произведений, которые хотя и не так многочисленны, как органные обработки, но все же весьма важны для фортепианного искусства.

Первые обработки баховских Сонат и Партит для скрипки соло принадлежат Ф. Мендельсону-Бартольди, который в 1845 году написал к ним фортепианное сопровождение. Вслед за ним в 1854 году

такую же попытку осуществил Р. Шуман. Неудача этих обработок проистекает, по мнению Г. Когана, «из-за коренного различия типов мышления – в основном полифонического у Баха и гомофонно-гармонического у обоих немецких романтиков»[31] . Однако, помимо разницы в типах *музыкального* мышления, следует учитывать изменения, происшедшие в эстетическом сознании. Мендельсон и Шуман, пропагандируя творчество Баха, стремились приблизить его к эстетическим нормам своей эпохи[32] . Для первой половины XIX века звучание сольной скрипки характерно скорее не для камерных, а для *виртуозных* произведений. Поэтому добавление фортепиано к баховскому оригиналу соответствовало канонам *камерного* жанра, как он понимался в отмеченный период. Но еще в большей степени эта историческая ограниченность в подходе к стилю Баха заметна в транскрипторском творчестве музыкантов, не относящихся к «первому ряду». Например, Иоахим Рафф, представитель «лейпцигской школы», перу которого принадлежат семь фортепианных обработок различных частей скрипичных сонат и партит Баха, весьма кардинально трансформирует строгую баховскую фактуру, нередко сводя ее к привычным пианистическим формулам «академического романтизма»[33] . Его обработка Чаконы изобилует стандартными гармоническими фигурациями, тремоло и другими «эффектными» добавлениями, призванными превратить ее в яркую *концертную* пьесу (*пример 74*).

74. Бах – Рафф. Чакона



[31] **Коган Г.** Предисловие // Школа фортепианной транскрипции. Вып. 2: И.С. Бах. Чакона / В оригинале и в транскрипциях И. Брамса, И. Раффа и Ф. Бузони в параллельном изложении. С. 2.

[32] Исполняя «Страсти по Матфею», Мендельсон опускал хоралы, считая, что они «тормозят» действие.

[33] Рафф обратился также к виолончельным сюитам Баха, создав фортепианную транскрипцию Сюиты D-dur (BWV 1012). Эту традицию продолжат А. Зилоти .– Прелюдия из Сюиты Es-dur (BWV 1010) и Л. Годовский .– Сюиты №2, 3, 5.

Крупным творческим индивидуальностям удавалось избегать подобных банальностей, продиктованных временем. Среди транскрипций романтической эпохи фортепианное переложение Чаконы, сделанное в 1877 году Й. Брамсом, выглядит весьма нетипично. Здесь Брамс пошел по пути, предначертанному Листом в транскрипции Шести больших прелюдий и фуг для органа,– то есть максимально бережно воспроизвел *знаковую* структуру подлинника, избегая столь привычной для романтизма амплификации. Напротив, исходя из реального масштаба звучания скрипичного оригинала, Брамс намеренно ограничивает возможности пианиста, предназначая обработку для *одной левой руки.* Из вольностей, которые он себе позволил, следует отметить перенос текста на октаву ниже – словно оригинал был написан не для скрипки, а для виолончели. Но именно так поступал сам Бах, приспосабливая собственные скрипичные произведения к диапазону клавира. Применительно к фортепиано эта транспозиция в более благодарный в тембровом отношении средний регистр в какой-то мере компенсирует скупость изложения и укрупняет масштаб обработки.

Транскрипция Брамса не рассчитана на концертное исполнение. Это своеобразный «этюд для усовершенствования», подаренный им Кларе Шуман[34]. Посылая ей рукопись, Брамс писал: «Дорогая Клара, я считал бы, что давно не посылал тебе ничего столь занятного, как сегодня, если только твои пальцы выдержат эту забаву! Для меня Чакона – одна из самых замечательных, непонятных музыкальных пьес. На одном нотном стане, для небольшого инструмента этот человек записывает целый мир глубочайших мыслей и сильнейших чувств. Попытайся я представить себе, будто на меня могло снизойти озарение написать эту пьесу, то не сомневаюсь, что непосильное напряжение и потрясение свели бы меня с ума. Если подле тебя нет величайшего скрипача, то, пожалуй, самое большое наслаждение просто прослушать ее внутренним слухом.

Но эта пьеса вынуждает самыми разными способами заниматься ею. И ведь не всегда есть охота слушать музыку просто в воздухе. Иоахим бывает редко, и пробуешь подступиться к ней то так, то эдак. Но к чему бы я ни обращался, к оркестру или фортепиано,– удовольствие всегда оказывается испорченным.

[34] Помимо Чаконы, Брамс написал еще две обработки-этюда *Presto* из соль-минорной скрипичной сонаты Баха, а также этюды по Этюду ор. 25, №2 Ф. Шопена, по Рондо из Первой сонаты К.М. Вебера и по Экспромту ор. 90, №2 Ф. Шуберта.

Только прибегая к одному способу, я, как мне кажется, испытываю пусть намного меньшее, но сходное и совершенно истинное наслаждение – когда играю пьесу одной левой рукой! Иногда при этом мне даже приходит в голову история с Колумбовым яйцом! Та же сложность, вид техники, арпеджирование – всё сходится воедино, чтобы я почувствовал себя – скрипачом!»[35]

Приведенный документ дает счастливую возможность заглянуть в творческую лабораторию Брамса-транскриптора. С одной стороны, композитор воспринимает величие баховского шедевра в совершенстве имманентной музыкальной структуры, освобожденной от реального чувственного тембра конкретного инструмента. Весьма характерна констатация несоразмерности масштабов глубочайшего содержания и скромных средств воплощения – «на одном нотном стане, для небольшого инструмента» – это несомненная дань времени. Апелляция к внутреннему слуху позволяет именно в ментальной сфере найти звуковой идеал, который обуславливает инструментальную трансформацию, исходящую в первую очередь из конструктивных особенностей подлинника. С другой стороны, новые инструментальные покровы естественно образуются в результате непрямого ассоциативного переноса воображаемых игровых ощущений, продиктованы желанием «почувствовать себя скрипачом».

Еще более сложный случай инструментальной трансформации представляет собой знаменитая Чакона Баха – Бузони, где оригинал является в фактурном облике, далеко отходящем от скрипичного прообраза. Создавая эту транскрипцию, Бузони исходил не столько из особенностей скрипичного звучания, сколько из своего понимания баховского стиля в целом, который, по его мнению, характеризуется «прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием»[36]. Причем, в полном согласии с эстетикой романтизма, впечатление величия здесь непредставимо без своего декоративно-наглядного выражения и создается при помощи значительной *амплификации* первоначального текста, как динамической, так и фактурной. В воображении транскриптора идеальный звуковой образ произведения превосходит по своим масштабам возможности скрипки и требует для своего воплощения подлинно оркестровой палитры. В этом заключается коренное отличие транскрипции Бузони от брамсовского этюда.

[35] Цит. по: ***Царёва Е.*** Иоганнес Брамс. М., 1986. С. 214-215.
[36] ***Бузони Ф.*** Предисловие // Бах И.С. Инвенции / Ред. Ф. Бузони. М., 1974. С. 10.

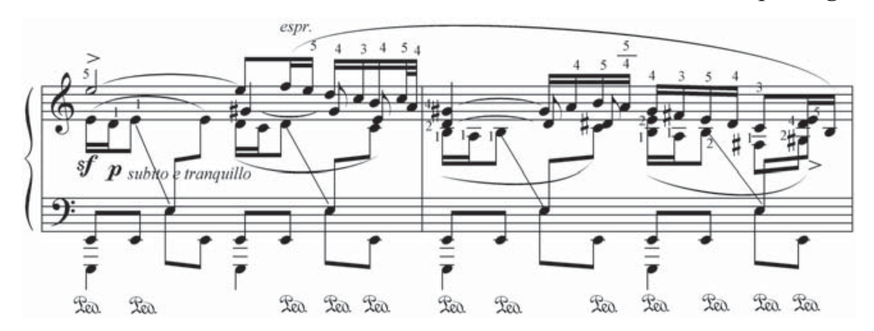
Помимо фактурных моделей, имитирующих скрипичные приемы (вар. 11 и 12), Бузони употребляет многослойное изложение, характерное для транскрипций органных произведений (вар. 24), апеллируя к фантазии исполнителя, вводит ремарку *“quasi Tromboni”* (вар. 16). В качестве *одной из красок* Бузони применяет найденный Брамсом прием – соло левой руки в виолончельном регистре. Начало Чаконы Баха – Бузони и фактура в 26-й вариации почти идентичны изложению соответствующих фрагментов у Брамса. Все отмеченное многообразие тембров Бузони привлекает не для демонстрации красочных возможностей рояля, а для наглядного *выявления структуры* произведения. Поэтому в искусстве Бузони, особенно в его транскрипциях произведений Баха, несмотря на ярко выраженную принадлежность в основном к центробежной тенденции, присутствует некий компонент, сближающий с тенденцией к инструментальной нейтральности. Отмеченное обстоятельство проявляется при обращении именно к творчеству Баха. В транскрипциях произведений Паганини в значительно большей мере дает себя знать собственно инструментальный фактор, раскрепощенная виртуозная стихия, желание не просто «почувствовать себя скрипачом», но скрипачом-виртуозом. В баховских обработках, независимо от того, для какого инструмента – скрипки или органа – предназначен оригинал, транскрипции Бузони всегда являются зафиксированной *индивидуальной трактовкой композиционной структуры* произведения, ее инструментальным дериватом.

Иной подход к скрипичным произведениям Баха демонстрируют свободные обработки блистательного мастера пианизма Л. Годовского[37]. Это, прежде всего, замечательные образцы *декоративного фортепианного письма*, неузнаваемо трансформирующие оригинал, который здесь часто является лишь поводом для изобретательных фактурных находок. Баховский текст буквально тонет в присочиненных сопровождающих голосах, противодвижениях, имитациях, «ловких контрапунктах», образующих «лакомую» для пальцев плотную фактурную вязь. В какой-то мере подобная обильная *амплификация* обусловлена господствующими в первой трети XX века представле-
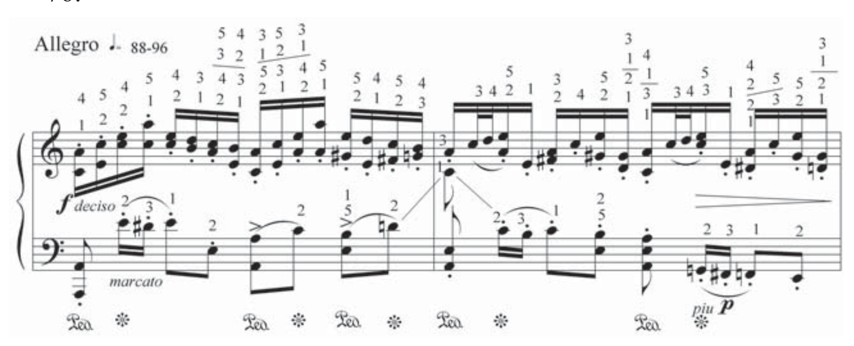
[37] Помимо трех сонат для скрипки соло он также обработал три сюиты для виолончели. Они созданы в том же ключе, что и транскрипции скрипичных сонат. О транскрипциях Годовского см.: ***Sachania M.*** The Arrangements of Leopold Godowsky: An Aesthetic, Historical, and Analytical Study / University of Cambridge, 1994.

ниями о стиле Баха и традицией концертных органных переложений. В ритмической организации голосов господствует принцип комплиментарности, и в этом прослеживается отдаленное родство с барочными принципами музицирования. Но все же все эти ювелирные подробности, искусно вплетаемые имитационные намеки, квазитематические вкрапления рождены потрясающим чувством инструмента и избыточны по отношению к стилю Баха. Годовский никогда не оставляет пальцы «без работы» и всегда – в любом движении, в любой фактуре – находит возможность «ввернуть» еще одну интересную деталь. Даже идеи, имеющие формообразующее значение, оказываются зависимыми от инструментального фактора и воплощаются с невероятной пианистической изощренностью. Например, в транскрипции ля-минорной сонаты тема фуги прорастает уже во вступительном *Largo* (*пример 75*), а затем пронизывает заключительное *Allegro*, где баховское одноголосие трансформируется в многоплановую виртуозную фактуру токкатного типа (*пример 76*). В Арии (3-я часть) транскриптор решительно корректирует форму, вводя обширное репризное построение. Следует отметить, что амплификация, применяемая Годовским, иного качества, по сравнению с той, какую мы наблюдаем в транскрипциях Раффа или Страдаля. Фактура Годовского всегда индивидуальна и тонко дифференцирована – он избегает общеупотребительных безликих пианистических формул. Допускаемые им структурные изменения отличаются крепкой конструктивной логикой (естественно, в духе композиционных идей рубежа XIX–XX веков). Поэтому его обработки, при всей удаленности от стиля Баха, оставляют впечатление высочайшего мастерства и стилистической изысканности.

75. Бах – Годовский. Соната ля минор. *Largo*



76.
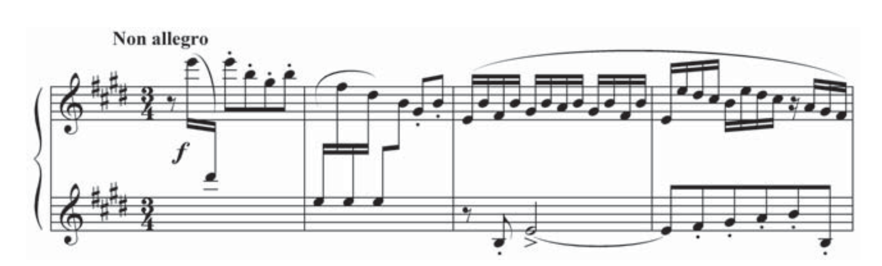


д) транскрипции С.В. Рахманинова

Транскрипции трех частей из Партиты E-dur, сделанные С. Рахманиновым, представляют значительный интерес и в композиционном, и в инструментальном аспектах. В них чувствуется властная рука великого композитора и пианиста, создавшего на основе баховского текста новые произведения в своей собственной манере. Амплификация применяется Рахманиновым весьма умеренно и не оставляет впечатления избыточности. По сравнению с обработками Годовского, его текст экономнее, строже, «мускулистее». Форма и фактура отличаются рельефностью чеканки. Детали не загромождают общей линии развития, а служат композиционному замыслу, который отличается определенностью и цельностью. Каждая пьеса представляет одну образную сферу. Здесь рахманиновская трактовка следует барочному принципу «единства аффекта». Сосредоточенно-устремленная Прелюдия близка эпико-скерцозным страницам композитора, в которых воплощается неукротимая энергия движения, пронизанная волевыми ямбическими ритмами, тревожным перезвоном колокольчиков и колоколов (прелюдии Ми мажор и ля минор, Этюд-картина си минор). Простодушный Гавот вызывает ассоциации с осовремененным барокко обработок Годовского из сборника «Ренессанс» и в то же время с элегически-пасторальными мотивами – в духе «Мира искусства» – в творчестве самого Рахманинова (Прелюдия Си мажор). Бодрая Жига пересочинена композитором в имитационной манере, напоминающей баховские клавирные сюиты.
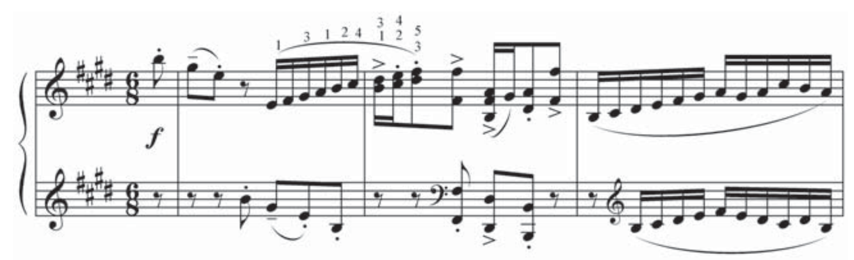
Амплификация, применяемая Рахманиновым, исходит, в основном, из реалий оригинального текста. В Прелюдии все наиболее часто встречающиеся добавления «закодированы» в основной теме сочинения. Это, во-первых, «мотив мордента», начинающий Прелюдию, ритмический рисунок которого весьма органичен для всего рахманиновского стиля. И, во-вторых, – призывный квартовый ход, который естественно появляется в нижнем голосе как «ответ» последнему интервалу темы (*пример 77*).

77. Бах – Рахманинов. Партита Ми мажор. Прелюдия



При повторяющихся фигурациях Рахманинов присочиняет канонические имитации, а секвентное движение сопровождает тематическими инкрустациями, интонационный абрис которых близок началу Ля-бемоль-мажорной прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В отличие от обработок Годовского, где фактура обладает ровной плотностью на протяжении всего сочинения, в транскрипции Рахманинова отчетливо прослеживается драматургически выверенное постепенное фактурное нарастание, закономерно приводящее к финальному кадансу. В Гавоте скромная гармонизация оригинала расцвечивается мягко диссонирующими септаккордами, придающими пьесе черты пикантности. Вариативное изложение рефрена вполне может быть воспринято в русле клавирных традиций. В целом, несмотря на смелые дополнения транскриптора, баховский текст Гавота остается узнаваемым и сохраняет основные структурные ориентиры подлинника. Амплификация в Жиге проводится с большим тактом и чувством стиля. В клавирных жигах Бах часто пользуется «намеком на имитацию», повторяя во вновь вводимых голосах лишь наиболее характерный начальный элемент темы, ограничиваясь иногда неточной или ритмической имитацией. Именно такой прием применяет Рахманинов, выявляя скрытые полифонические возможности изначальной одноголосной фактуры (*пример 78*).

78. Бах – Рахманинов. Партита Ми мажор. Жига



Такое же стилистическое чутье проявляет Рахманинов в аранжировках вальсов «Муки любви» и «Радости любви», в которых обаятельные салонные скрипичные миниатюры Ф. Крейслера превращаются в элегантные концертные пьесы. Композитор не ограничивается сведением партии солиста и аккомпаниатора в одно инструментальное целое, а усложняет гармонию проходящими хроматизмами, вводит выразительные подголоски, оплетает мелодию кружевом пленительных фигураций. Формальная структура дополнена интродукцией (изящной и вкрадчивой в первом вальсе, пылкой и торжествующей – во втором), виртуозными каденциями и не менее виртуозными кодами. «Скрипичное происхождение» миниатюр в какой-то мере сказывается в богатстве и разнообразии штрихов. В обработках особенно тонко дифференцированы различные градации *staccato*: от легкого, воздушного – до энергичного и блестящего, напоминающего скрипичный штрих *detache*. Но даже эти детали не дают основания причислять транскрипции Рахманинова к центробежной тенденции – настолько их звуковой мир связан с природой фортепиано и отличается неподдельным *пианистическим* шармом.

Подводя итоги обзора рахманиновских транскрипций скрипичных произведений, следует отметить, что все они – и Партита Баха, и вальсы Крейслера – представляют, в основном, *центростремительную* тенденцию инструментального искусства. В них трудно усмотреть попытку имитировать звучание скрипки или какого-нибудь другого инструмента. Это подлинно фортепианные пьесы, их инструментальное письмо использует все возможности рояля, в том числе и те, которые появились под влиянием скрипичной специфики.

В целом, взаимодействие скрипичного искусства с клавирным, а затем и с фортепианным инструментализмом оказалось весьма плодотворным для фортепиано именно в русле *центробежной* тенденции. Будучи по природе инструментом потенциально универсальным, фортепиано дало возможность ассимилировать в своей области новые инструментальные идеи, жанры, часть скрипичного репертуара и в какой-то степени особенности звукового мира, присущие скрипке. Два основных канала этого взаимодействия – творчество Баха и виртуозность Паганини – обусловливают важнейшие направления развития всего инструментального искусства. Вкратце их можно определить следующим образом: (1) *историзация инструментального мышления* и (2) *осознание относительной эстетической самостоятельности инструментальной сферы*. Причем если среди транскрипций скрипичных произведений Баха еще встречаются образцы, выполняющие «информационную функцию», направленные на пропаганду и распространение его опусов и поэтому сохраняющие максимально возможную близость к авторскому тексту, то перенос виртуозных достижений предполагает коренную переработку фактуры с учетом виртуозного потенциала инструмента-адресата. Но в обоих случаях метод трансформации, применяемый в обработках скрипичных оригиналов, связан со значительной *амплификацией* исходного текста, при которой все же наблюдается тенденция к сохранению первоначальной формы. Важной особенностью транскрипций виртуозного репертуара является *«пропорциональная амплификация»*, при которой находится некий фортепианный эквивалент скрипичных трудностей, связанный с ассоциативным восприятием клавиатуры как «увеличенного грифа». Следует отметить, что такое внимание к собственно инструментальной стороне составляет отличительную черту обработок подобного рода и менее характерно для транскрипций органных произведений, где это качество начинает проявляться лишь при кардинальной *стилистической трансформации* баховских творений в романтическом виртуозном духе.

е) транскрипции из камерного репертуара
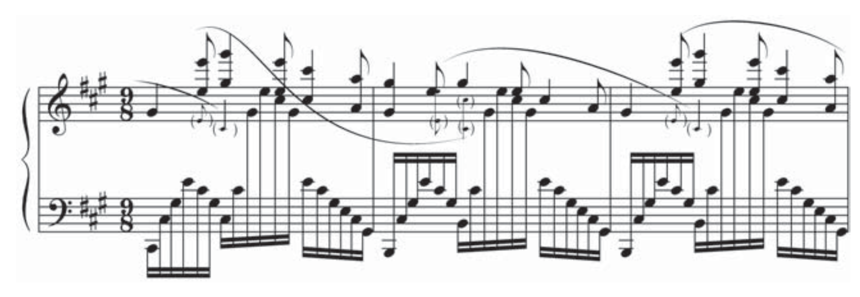
Интереснейший пример *редукции* в отношении нотного текста можно найти, обратившись к немногочисленным фортепианным транскрипциям скрипичных произведений камерного плана, которые встречаются в романтическом пианизме. Их создание продиктовано, как правило, стремлением к обогащению фортепианного репертуара, желанием сделать доступными для пианистов-солистов замечательные ансамблевые произведения.

Adagio cantabile из Сонаты ор. 30, № 2 Бетховена в обработке М. Мошковского представляет собой образец техники редуцирова-

ния формы, фактуры, а в конечном счете и содержания оригинала. Транскриптор ограничивается варьированием лишь первого раздела бетховенской сложной трехчастной формы, купируя контрастную середину и динамизированную репризу с кодой. В получившемся отрывке сольные эпизоды фортепиано он сохраняет без больших изменений, а в ансамблевых фрагментах пытается свести партии инструментов воедино, в практических целях сближая их по диапазону и жертвуя деталями, затрудняющими исполнение. Взаимная компромиссная *редукция* партий может быть квалифицирована как *адаптация* фактуры к моноинструментальной среде.
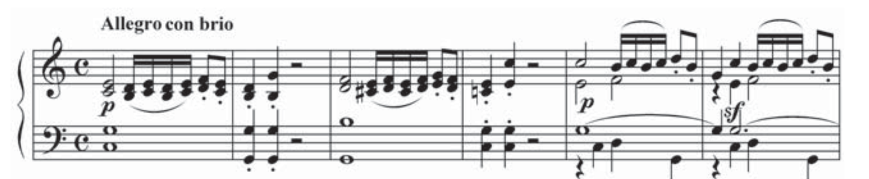
Опыт воссоздания для рояля целостной формы камерного ансамбля предпринял А. Корто в своей обработке скрипичной сонаты С. Франка. Здесь также преобладают приемы *редукции* и *адаптации*, но, в основном, применительно к изложению материала. Несмотря на фактурные изъятия, ансамблевая природа оригинала порой вынуждает мириться с возникающими (особенно в полифонических эпизодах) пианистическими неудобствами. Однако обработка сонаты не стала репертуарной не из-за технических сложностей, а потому, что в драматургии оригинала чрезвычайно важны сопоставления звуковых миров скрипки и фортепиано. По сравнению с миниатюрой Бетховена – Мошковского, в масштабной транскрипции А. Корто важные последствия имеет неизбежная *унификация тембра*. Диалогическая структура камерного сочинения становится менее рельефной и действенной, она требует для своего воссоздания и восприятия дополнительной работы воображения исполнителя и слушателя (*пример 79*).

79. Франк – Корто. Соната (1-я часть)
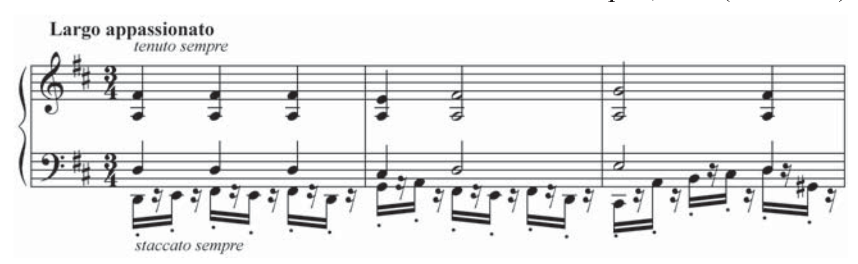


Струнный квартет является следующей ступенью по направлению к оркестровой сфере. Фактура квартетного типа – не редкость в фортепианных произведениях *классицистской* направленности. Строгое голосоведение, последовательное разграничение звуковых планов, функциональное разделение партий обеих рук, потенциальная возможность преобразования без фактурных потерь или дополнений в квартетную партитуру характерны, например, для ранних бетховенских сонат. Это касается как сонатных *allegri* (*пример 80*), так и медленных частей (*пример 81*).

80. Л. Бетховен. Соната ор. 2, № 3 (1-я часть)
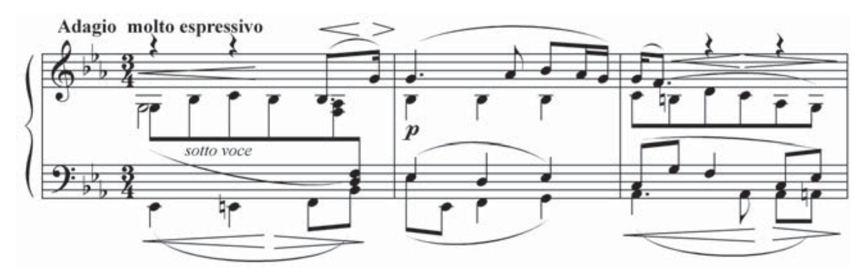


81. Л. Бетховен. Соната ор. 2, № 2 (2-я часть)
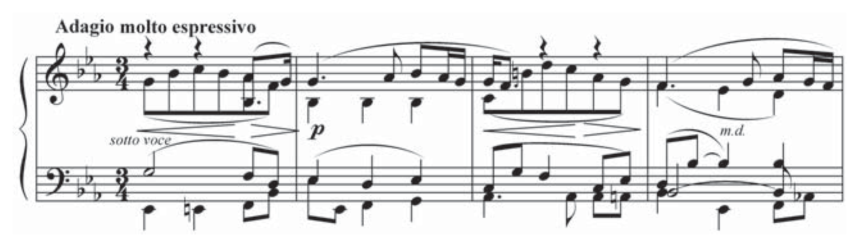


Поэтому не случайно, что переложения классических сонат для струнного квартета постоянно применяются в качестве учебных заданий в классах оркестровки[38]. Струнный квартет как единый инструмент, обладающий однородным сбалансированным звучанием, полным диапазоном и богатейшими полифоническими возможностями, по *этим* параметрам близок фортепиано. Поэтому квартетные произведения, обработанные для фортепиано, обычно не подвергаются кардинальным фактурным переделкам, и транскрипции одного и того же произведения, принадлежащие разным авторам, как правило, незначительно отличаются друг от друга. Примером здесь могут служит обработки Каватины из бетховенского квартета ор. 130, сделанные Ш.В. Алльканом (*пример 82*) и М.А. Балакиревым (*пример 83*). Алькан, в отличие от Балакирева, строго следующего *тексту* Бетховена, транспонирует партию второй скрипки на октаву вниз, чтобы рельефнее подать мелодическую линию первой скрипки и подчеркнуть выразительные интонации в партии альта.

[38] Имеется авторская обработка Сонаты ор. 14, № 1 Бетховена для струнного квартета.

82. Бетховен – Алькан. Каватина из Квартета ор. 130
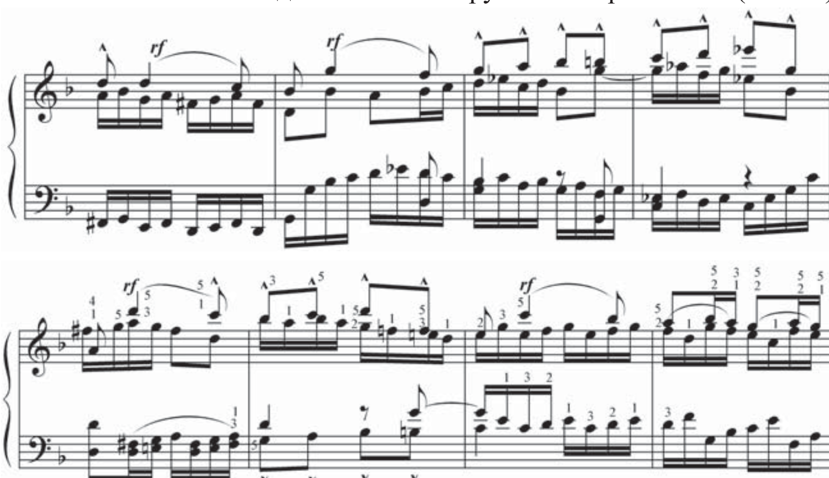


83. Бетховен – Балакирев. Каватина из Квартета ор. 130
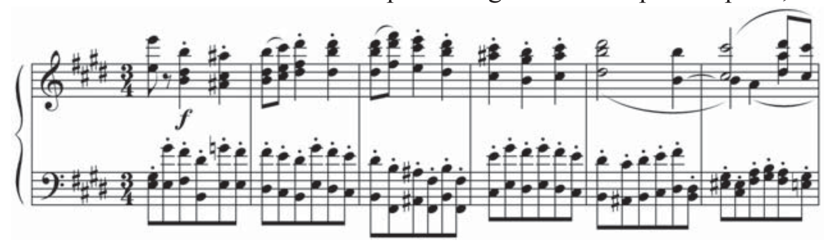


Относительная самостоятельность партий участников ансамбля создает дополнительные сложности. При адаптации для фортепиано не всегда удается сохранить целостность отдельных линий и соблюсти последовательную фактурную дифференциацию. Партиям каждой руки обычно поручается ведение двух близких по тесситуре голосов, что неизбежно придает им большую, по сравнению с оригиналом, слитность. Это особенно заметно при быстром темпе (*пример 84*).

84. Гайдн – Алькан. Струнный квартет № 38 (Финал)
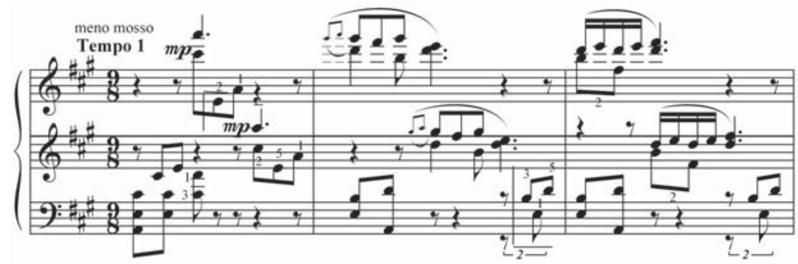


Прозрачность квартетной фактуры, ее частая рассредоточенность по вертикали и стремление транскриптора полнее сохранить текст подлинника приводят к неудобным последовательностям широких интервалов (как в транскрипции Балакирева Allegretto из Квартета ор. 59, № 2 Бетховена – *пример 85*) или к не вполне пианистичной разбросанности разряженной фактуры (как в обработке С. Фейнберга Ноктюрна из Второго квартета А. Бородина – *пример 86*).

85. Бетховен – Балакирев. Allegretto из Квартета ор. 59, № 2

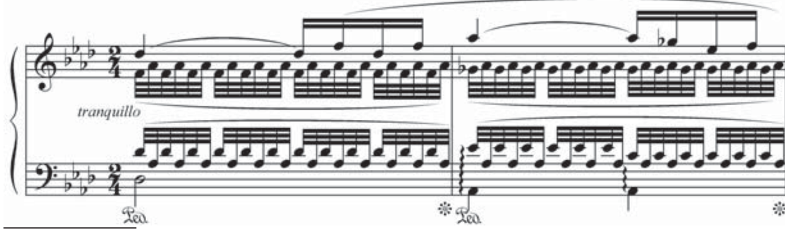


86. Бородин – Фейнберг. Ноктюрн из Квартета № 2



Приближение квартетной фактуры к «фортепианным стандартам» в наибольшей степени характерны для транскрипций К. Таузига, который сделал шесть концертных обработок частей из бетховенских квартетов[39]. Полнозвучное фортепианное письмо образуется в результате разделения каждой пары голосов по принципу *рельефа и фона*, повод к которому дает оригинальная партитура (*пример 87*).

87. Бетховен – Таузиг. *Adagio* из Квартета ор. 59, № 1



[39] Adagio (op. 59, № 1), Scherzo (op. 59, № 2), Andante (op.59, № 3), Kavatine (op. 130), Presto (op. 131), Scherzo (op. 135).

В целом следует отметить, что фортепианные транскрипции струнных квартетов не оказали значительного влияния на развитие пианистического искусства, а являются скорее «побочным продуктом» этого развития[40]. Их специфика заключается в преобладании *адаптации* и частичной *редукции* (тембра, отдельных трудно исполнимых деталей) над *амплификацией* текста. Камерный, часто интеллектуальный характер квартетного музицирования далек от канонов яркой концертности, в которой инструментальный фактор играет значительную роль. Гораздо более плодотворным было взаимодействие фортепиано с *оркестровой сферой*.
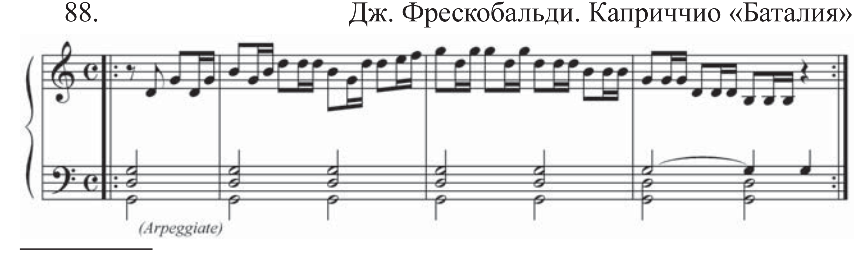
5. Оркестровая сфера

а) фортепианная инструментовка

Взаимодействие фортепиано и оркестровой сферы развивалось по двум направлениям. Во-первых, фортепиано выполняло и выполняет прикладную, практическую функцию: клавиры являются компактным и доступным *средством распространения* и изучения симфонических произведений. Во-вторых, некоторая нейтральность тембра фортепиано, его диапазон, динамический потенциал, богатство приемов звукоизвлечения предопределили его способность *создавать иллюзию тембров* иного инструментального происхождения.

Эта «артистичность» инструмента базируется на развитом и тонко дифференцированном *ассоциативно-тембровом мышлении* композиторов и исполнителей, имеющем *интонационную* и *инструментальную* природу. Еще в клавирной практике можно найти примеры использования в звукоизобразительных целях интонационных моделей, характерных для *определенных* инструментов. Так в Каприччио “Баталия” Дж. Фрескобальди призывные «сигнальные» интонации призваны передать звуки военных труб и разноголосицу битвы (*пример 88*).

88. Дж. Фрескобальди. Каприччио «Баталия»



[40] Из наиболее интересных современных транскрипций квартетного репертуара упомяну стилистически тактичную и великолепно звучащую обработку Ноктюрна из Второго квартета А.П. Бородина, сделанную В. Грязновым.

Лютневый и фаготовый регистры клавесина, обогащающие его тембровую палитру, имели свой звуковой прообраз в соответствующих инструментальных сферах. Жанр лютневой «бестактовой прелюдии» легко адаптировался в клавирной практике, принеся с собой особый тип фактуры – импровизационный «перебор струн», рожденный конструкцией инструмента и способом игры на нем. Фортепианные фабриканты плоть до середины XIX столетия уснащали некоторые модели роялей системой регистров, наподобие клавесинной (*Harfen*-, *Lauten*-, *Trommeln*-регистры)[41].

Последовательно проведенная оркестровая трактовка фортепиано – детище романтизма. Предпосылки, которые существовали в предшествующих инструментальных стилях, здесь получили свое закономерное развитие. Но сама по себе оркестровая трактовка фортепиано является лишь *одним из способов* обращения с инструментом. Поэтому представляется необходимым употребление термина ***ф о р т е п и а н н а я   и н с т р у м е н т о в к а***, который будет означать ***использование звуковых и технических возможностей рояля в выразительных целях***. Это понятие получило некоторое распространение в специальной литературе. Его появлению предшествует статья Шумана, в которой он, сравнивая фортепианные стили Бетховена и Шуберта, отмечает, что Шуберт «и н с т р у м е н т у е т   б о л е е   ф о р т е п и а н н о, то есть…всё звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано»[42]. Г. Коган в статье 1956 года «Пианистический путь Листа» сравнивает «фортепианную инструментовку» Шумана и Листа, сопоставляя их транскрипции каприсов Паганини[43]. Я. Мильштейн в статье «О фортепианной фактуре Шопена и Листа» противопоставляет *фортепианную инструментовку*, использующую специфику фортепианных звучаний (у Шопена), и *оркестровую инструментовку*, воспроизводящую на фортепиано с предельным приближением все тембровые богатства оркестра (у Листа)[44]. Второй термин – оркестровая инструментовка – применительно к фортепиано представляется не вполне корректным, так как *имитация оркестровых звучаний происходит при помощи средств одного инструмента –*

[41] См.: ***Зимин П.*** История фортепиано и его предшественников. С. 124.

[42] ***Шуман Р.*** Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 94. (Разрядка моя. .– Б.Б.).
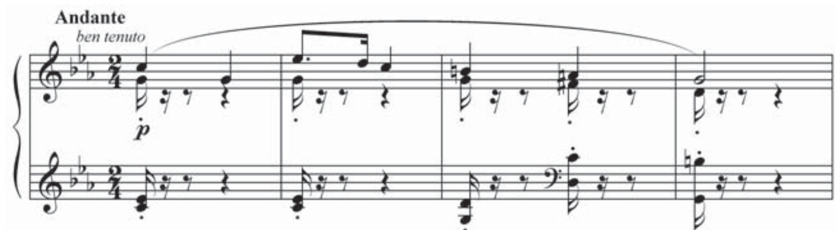
[43] ***Коган Г.*** Пианистический путь Листа» // Вопросы пианизма. С. 150-152.

[44] См.: ***Мильштейн Я.И.*** О фортепианной фактуре Шопена и Листа // ***Мильштейн Я.И.*** Очерки о Шопене. М., 1987. С. 116-117. Помимо Я. Мильштейна, этот термин употребил Сирятский: ***Сирятский В.*** Три прочтения «Картинок с выставки» (М. Юдина – С. Рихтер – В. Горовиц) // Советская музыка. 1976. № 3. С. 97.

фортепиано. Поэтому *мы ограничиваемся лишь одним термином – фортепианная инструментовка*, который уже вошел в научный обиход, и исходя из предложенной нами концепции, различаем его особенности в центростремительной и центробежной тенденциях.

Фортепианная инструментовка не всегда связана с осознанной имитацией оркестровых приемов и тембров. У композиторов, примыкающих к центростремительной тенденции она чаще всего проявляется в рамках имманентных свойств инструмента, не вызывающих ассоциации с явлениями иной инструментальной природы. Хотя и у этих авторов встречаются примеры приближения к центробежной тенденции, которые благодаря использованному регистру или по характеру тематизма могут быть восприняты как некий воображаемый аналог конкретного тембра. Так соло левой руки в до-диез-минорном Этюде (ор. 25, № 7) Шопена напоминает выразительную виолончельную кантилену. В концертный репертуар виолончелистов входит обработка этого Этюда для виолончели и фортепиано (правда, в ми миноре), сделанная Глазуновым. Здесь произведение словно возвращается к предполагаемому звуковому прообразу. В рамках центробежной тенденции оркестровая трактовка фортепиано связана с *прямой имитацией* оркестровых приемов, как это происходит в медленной части Второй сонаты К.-М. Вебера, где будто бы воспроизводится аккомпанемент струнных *pizzicato* (*пример 89*).

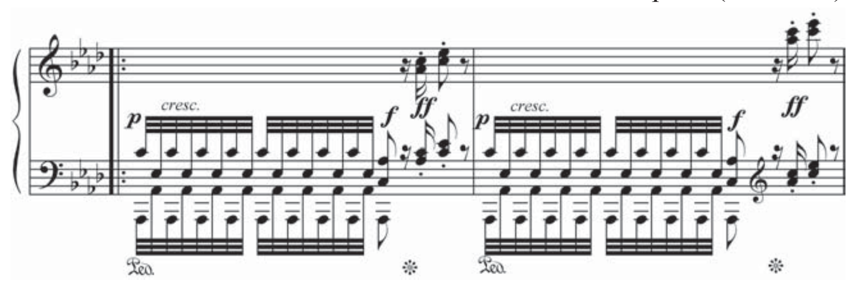
89. К.-М. Вебер. Соната ля-бемоль мажор, ор. 39



Раньше и прочнее всего утвердились приемы имитации на фортепиано тех инструментов, которые обладали ярко выраженными индивидуальными признаками тембра, диапазона, характерной интерваликой («золотой» ход валторн), специфическими приемами игры, влияющими на параметры звука и т. д. При передаче явлений иной инструментальной природы обычно подчеркиваются наиболее узнаваемые черты, по которым, в основном, и происходит идентификация. Для трубы – это типичные фанфарные интонации; для волынки – гудящие «пустые» квинты бурдонного баса; для флейты – высокая
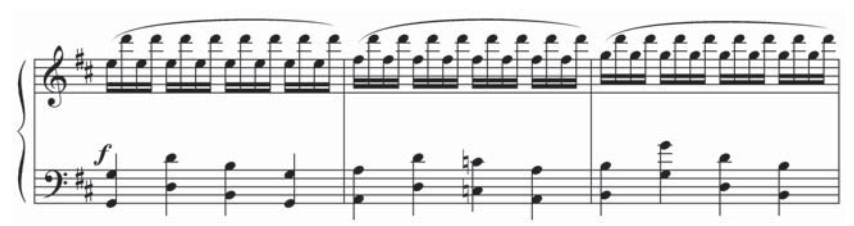
тесситура и характерная подвижность мелодических линий; для барабана – ритмические формулы, освобожденные от звуковысотной стороны. Акустическая иллюзия нередко подкрепляется соответствующей программой, как это происходит еще в сюите «Битва» У. Бёрда, где перипетии сражения иллюстрируются с помощью имитации звуков трубы, волынки («Ирландский марш»), флейты и барабана. Вообще следует отметить, что «военная» и «героическая» тематика, особенно популярная в наполеоновскую эпоху, способствовала закреплению интонационно-тембровых ассоциаций, связанных с инструментами медно-духовой и ударной групп[45] . Фанфары и воинственная барабанная дробь слышны в трио похоронного марша *sulla morte d'un Eroe* из Двенадцатой сонаты Бетховена (*пример 90*).

90. Л. Бетховен. Соната ор. 26 (3-я часть)



Культура оркестрового тремоло применительно к фортепиано существует в двух основных вариантах: (1) взволнованное тремоло струнных, (2) грозное тремоло литавр. Радостное, тонизирующее тремоло скрипок звучит в Сонате Моцарта KV 284 (*пример 91*).

91. В.-А. Моцарт. Соната Ре мажор, KV 284 (1- я часть)
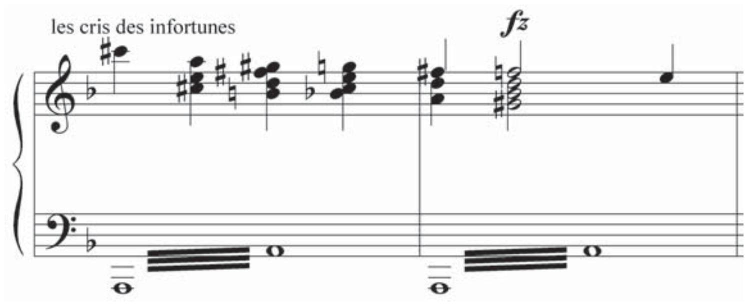


Романтическое, ритмически ненормированное тремоло ударных должно «навевать ужас» в наивно-беспомощной фантазии «Изобра-

[45] См., например, «военные» сочинения Д. Штейбельта: *La Rappel 'a l'Armee*. Fantaisie militaire. Ор. 65 или программную фантазию «Изображение объятой пламенем Москвы».

жение объятой пламенем Москвы» Д. Штейбельта, считавшегося специалистом по этому виду техники (*пример 92*).
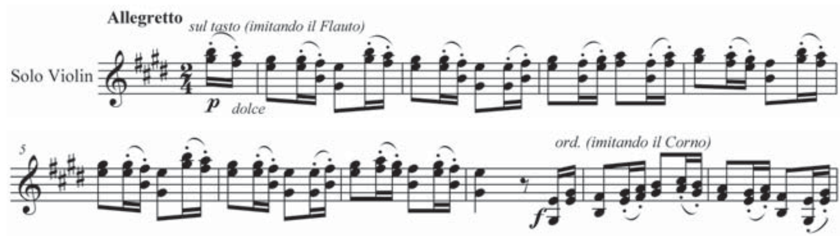
92. Д. Штейбельт. Изображение объятой пламенем Москвы



Тремоло помогает сохранить интенсивность выдержанных звуков, добиться их динамического усиления и тем самым преодолеть ударную природу фортепиано в широких мелодических линиях, создать аналог струнного *vibrato*. Применение тремоло характерно именно для оркестровой трактовки фортепиано. В композиторских стилях, представляющих центростремительную тенденцию (например, в сочинениях Шопена), тремоло встречается крайне редко. Зато у Листа этот прием используется часто и весьма изобретательно. Энциклопедией романтического тремоло можно назвать этюды Листа «Метель» (из «Трансцендентных») и соль-минорный по Паганини.

Контраст регистров нередко связывается с противопоставлением оркестровых тембров. Этот эффект заметен не только на рояле. В Каприсе № 9 Паганини имитируется звучание флейт и валторн (*пример 93*). Регистровый контраст дополняется динамическим (*piano-forte*) и усиливается указанным способом исполнения (*sul tasto – ordinario*).
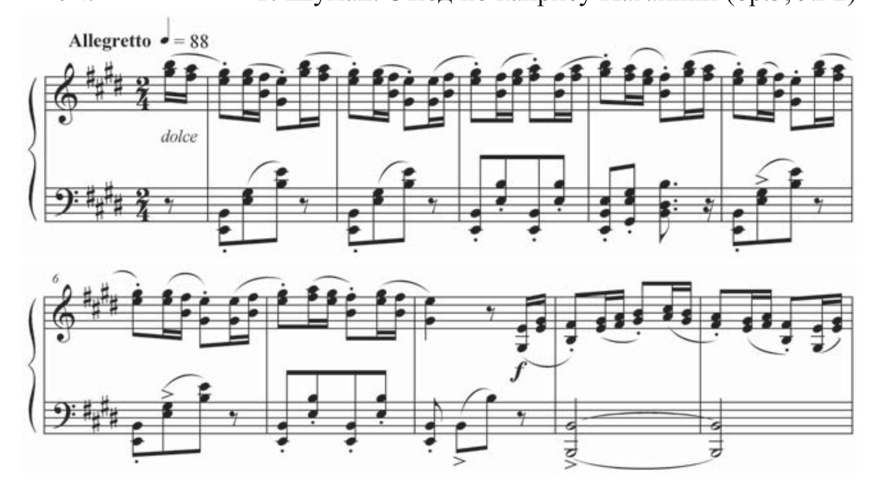
93. Н. Паганини. Каприс № 9



В существующих фортепианных транскрипциях каприса композиторы по-разному отнеслись к подсказанной автором «инструмен-
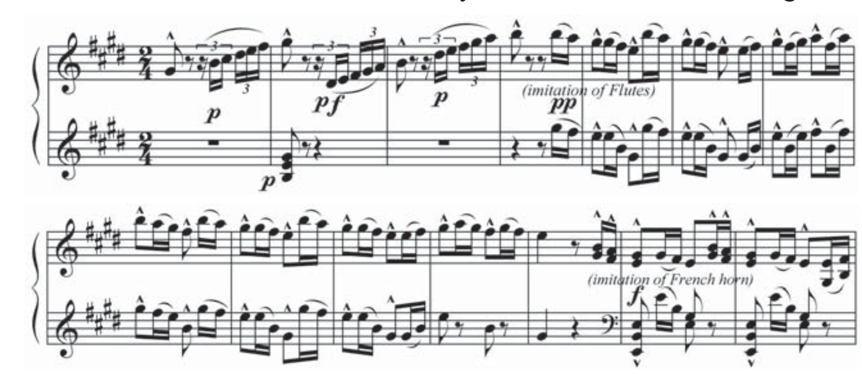
товке». Шуман в своем «Этюде по Паганини» (ор. 3, № 2) не пошел по пути имитации оркестровых тембров. Он с первых тактов вводит аккомпанемент и снимает ремарки, указывающие на подражание инструментам, что переводит пьесу в фортепианную сферу (*пример 94*).

94. Р. Шуман. Этюд по капрису Паганини (ор.3, № 2)



В фантазии И.Н. Гуммеля *"Recollections of Paganini"*, основанной на музыке нескольких каприсов, квартета, финалах Первого и Второго концертов, есть стремление сохранить оркестровые краски оригинала – здесь несколько укрупняется динамический контраст (***PP – F***), в «валторновой» реплике уплотняется фактура (*пример 95*).
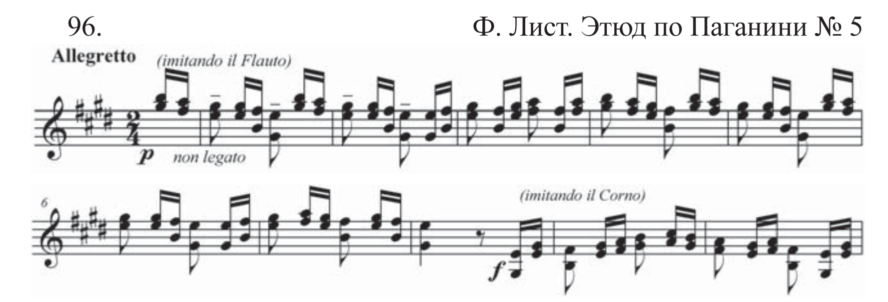
95. И.Н. Гуммель. Recollections of Paganini



Лист в «Этюде по Паганини» (№ 5) простыми и экономными средствами добивается максимальной красочности звучания. Прозрачную фактуру каприса он распределяет между руками таким образом,

что четкость произнесения каждого интервала напоминает способ звукоизвлечения на духовых инструментах – «атаку» звука, активную во «флейтовом» регистре и более мягкую в «валторновом» (*пример 96*).

96. Ф. Лист. Этюд по Паганини № 5



б) симфоническая трактовка фортепиано

Наибольшего расцвета оркестровая трактовка фортепиано[46] достигла в эпоху романтизма, чему способствовало развитие исполнительства и одновременное совершенствование инструмента. Причем важно подчеркнуть, что звуковым идеалом здесь являлся не камерный, а *большой симфонический оркестр* во всех его индивидуальных стилистических разновидностях.

Многие композиторы-пианисты (Лист, Брамс, Скрябин) шли к симфоническому творчеству, перерастая рамки своего инструмента. Поэтому их фортепианный и оркестровый стили имеют точки соприкосновения. Но в зависимости от господствующей в творчестве того или иного композитора тенденции, взаимодействие фортепианной и оркестровой сфер происходит различным образом. У авторов, причастных тенденции к относительной инструментальной нейтральности, наблюдается определенное *единство* принципов оркестровки и фортепианной инструментовки. Техника компактных удвоений, применяемая Брамсом в фортепианных опусах, близка его строгому оркестровому письму, в котором структурное мышление господствует над инструментальным фактором, а линии отдается предпочтение перед краской. У музыкантов, примыкающих к центростремительной тенденции, *особенности фортепианной инструментовки переносятся в оркестровую среду*. Л. Сабанеев, работая над клавиром скрябинского «Прометея», с изумлением обнаружил, «как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась

[46] В данной главе понятия *оркестровая* или *симфоническая* трактовка фортепиано употребляются как синонимы.

в фортепианный интимный “двуручный” мир»[47]. У представителей центробежной тенденции *фортепианный стиль формируется под активным воздействием явлений иной инструментальной сферы*. Пианистическая реформа Листа созревала и крепла в его многочисленных транскрипциях. По суждению О. Левашёвой, «создавая свои “фортепианные партитуры”, молодой мастер готовил себя к симфоническому творчеству, к высокому искусству дирижирования, к монументальным формам своих симфонических поэм»[48].

Согласно концепции Я. Мильштейна, у Листа симфоническая трактовка фортепиано «основывается на двух мощных средствах: способе аль фреско и способе колористического обогащения»[49]. «Аль фреско» предполагает концентрированное полнозвучие и максимально быстрый охват всего звукового поля инструмента. «Колористическое обогащение» связано с художественно оправданным использованием *всех* регистров рояля, их эффективным сопоставлением и новаторским применением педалей. Указанные способы, на наш взгляд, целесообразно включить в понятие *фортепианная инструментовка*. Тем более что сам Я. Мильштейн отмечает: «Средства эти нельзя считать независимыми друг от друга. Несмотря на то, что они по-разному способствуют воссозданию на фортепиано оркестровых звучаний, а по своим тенденциям даже противоположны друг другу, взаимосвязь их очевидна: метод “аль фреско” (полнозвучие) с необходимостью ведет к усилению колорита, к “раскрепощению” и красочному обогащению инструмента»[50]. Предлагаемое объединение выдвигаемых Мильштейном способов под эгидой одного термина *«фортепианная инструментовка»* тем более правомерно, если принять во внимание, что формулировки исследователя содержат скрытое *противопоставление* листовского фортепиано и фортепиано классицизма. Здесь показательна оговорка о «раскрепощении» инструмента, якобы произведенном Листом. Но фортепиано Гайдна или Моцарта не нуждалось в «раскрепощении» – оно было полностью адекватно замыслам этих композиторов. Просто их фортепианная инструментовка строится на иных принципах, нежели инструментовка Листа, и это различие носит, прежде всего, *эстетический* характер.

[47] ***Сабанеев Л.*** Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 72.
[48] ***Левашёва О. Е.*** Ференц Лист: Молодые годы. С. 261.
[49] ***Мильштейн Я.*** Ференц Лист. М., 1971. Т. 2. С. 15.
[50] Там же.

Преображение природы рояля, произведенное Листом, отнюдь не отменяет звуковой образ инструмента эпохи классицизма, который является эстетически самодостаточным, подобно тому как живописные открытия Делакруа не умаляют художественных достоинств полотен Пуссена. Поэтому понятие фортепианная инструментовка гораздо шире термина симфоническая трактовка фортепиано. Принципы, лежащие в основе листовской симфонической трактовки фортепиано, органичны для его стиля, но не универсальны даже для эпохи романтизма. Например, фортепианная оркестровка Шумана продолжает, скорее, традиции долистовского пианизма, с его ориентацией на характерные оркестровые звучания (тесситура, штрихи, специфические приемы игры, излюбленные интонационные ходы). «Симфонические этюды» Шумана первоначально были названы автором *“Etuden in Orchestercharakter von Florestan und Eusebius”* [51]. По предположению Д. Житомирского, «название цикла обусловлено, по-видимому, тем, что композитор хотел средствами фортепиано передать некоторые элементы оркестровой выразительности: в отдельных вариациях угадываются то “летучие” аккомпанирующие фигурации скрипок (третий этюд), то стаккато деревянных духовых инструментов (девятый этюд), то резкие “сигнальные” звучания медных (проведение главной темы в финальном этюде), то другие оркестровые эффекты»[52].

Знаменательно, что первым образцом «фортепианной партитуры» (*partition de piano*) была листовская транскрипция «Фантастической симфонии» Берлиоза (1833 г.). Новаторская партитура Берлиоза своей смелостью отпугивала музыкантов классицистской ориентации. Смешение тембров, их острая характерность, применение необычных приемов (соло арфы, *col legno*) разрушали сложившиеся представления о балансе оркестровых групп, взаимно дополняющих друг друга. Известно критическое высказывание Мендельсона об оркестровке Берлиоза: «Его инструментовка такая грязная, что хочется вымыть руки, подержав в них его партитуру»[53]. Листовские нововведения также вызывали к себе настороженное отношение со стороны представителей «лейпцигской школы»[54]. Фортепианная фактура Листа, бесстрашно осваивая выразительные возможности дотоле редко употребляемых крайних регистров инструмента, как и инструментовка Берлиоза, не соответствовала классическим нормам «благозвучия». Мрачные, будто выплывающие из таинственных глубин, сдавленные тембры низких духовых слышатся в первых тактах этюда «Видение» (из «Трансцендентных»). Легкие, острые, бесплотные, переливчатые звучания дискантов рисуют фантастическую картину в этюде «Хоровод гномов». Всё это краски именно берлиозовского романтического оркестра, переданные средствами фортепиано.

[51] В последнем прижизненном издании (1852 г.) автор назвал их более осторожно: «Этюды в форме вариаций».

[52] ***Житомирский Д.*** Роберт Шуман. М., 1964. С. 296-297.

[53] Цит. по: ***Дамс В.*** Ф. Мендельсон-Бартольди. М., 1930. С. 27.

[54] См.: ***Мильштейн Я.*** Ф.Лист. Т. 2. С. 299-303.

Создавая обработки симфоний Бетховена, Лист ставил своей целью «перенести на фортепиано не только грандиозные контуры Бетховенского сочинения, но и все те тонкости и более мелкие черты, которые так значительны в создании законченности всего целого»[55]. Эта задача была трудной и новаторской. В первой половине XIX века уже сформировалась традиционная техника фортепианных переложений, которую Лист критиковал в письме к Адольфу Пикте, называя их не переложениями (*arrangements*), а разложениями (*dérrangements*)[56]. В «культуре клавираусцуга» господствовали два технических приема: *адаптация* и *редукция*, при заметном преобладании второго. Помимо естественной редукции тембра (его даже и не пытались имитировать), модифицировались или убирались все фактурные детали, которые автор переложения считал второстепенными. Адаптация носила чисто технический, а не художественный характер и ограничивалась абстрагированным от реального акустического эффекта *упрощением* нотного текста, то есть той же редукцией. Фактура подобных переложений в общих чертах сохраняет структурный «каркас» подлинника и разительно отличается от фактуры изначально фортепианной. Она редко содержит более двух планов, которые обычно четко разделены и обладают простотой ритмического рисунка[57]. Появление такой фактуры в оригинальных фортепианных произведениях воспринимается как некий знак принадлежности соответствующего фрагмента к оркестровой сфере. В четырех этюдах Алькана (ор. 39, № 4–7), образующих Симфонию для фортепиано соло, последовательно сохраняется квазиклавирный способ изложения, свидетельствующий об оркестральности замысла.
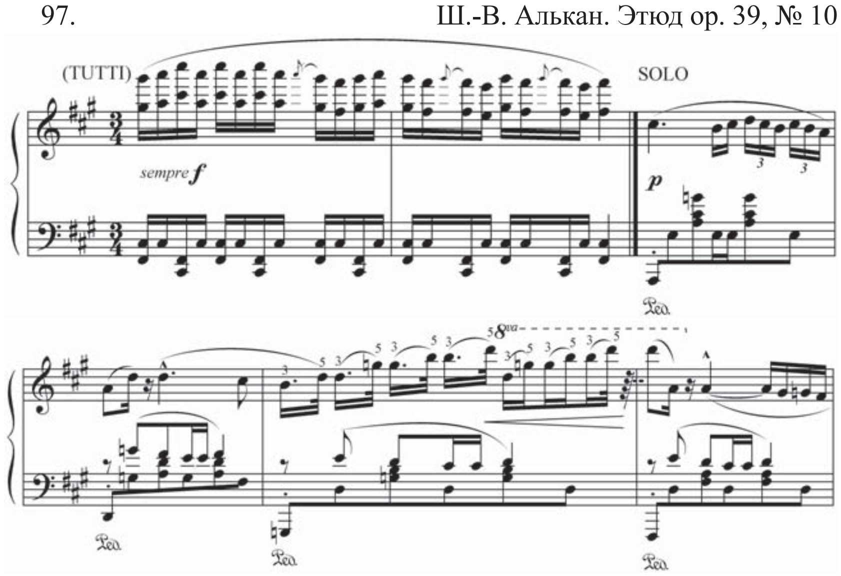
[55] Цит. по: ***Сорокин К., Комальков Ю.*** Примечания // Ф. Лист. Транскрипции сочинений разных композиторов / Для фортепиано. М., 1970. Т. 2. С. 207.

[56] См.: ***Liszt F.*** Gesammelte Schriften. Leipzig, 1881. Bd. 2. S.152-153.

[57] Весьма характерно упрощение сложных оркестровых ритмов, часто встречающееся в клавирах.

Контраст условно-оркестровой и специфически-сольной типов фактуры особенно нагляден в произведениях, претворяющих идею концертности в рамках одного инструмента («Концертное аллегро» Шопена, этюды ор. 39, №8–10 Алькана, образующие «Концерт»). Например, в «Концерте» Алькана *tutti* выдержаны в строгой и компактной манере, напоминающей клавир, а разделы *solo* выделяются прихотливостью ритма и большей дифференциацией фактуры (*пример 97*).

97. Ш.-В. Алькан. Этюд ор. 39, № 10
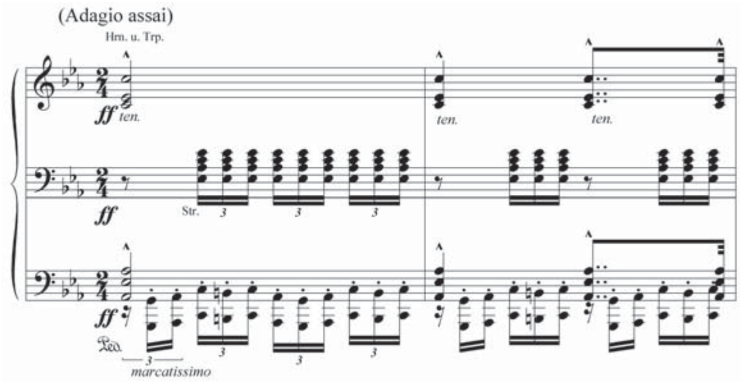


Воображаемое «оркестровое письмо» в туттийных разделах «Концертного аллегро» Шопена оказывается вполне возможным перевести в реальное оркестровое звучание[58].

В отличие от «культуры клавираусцуга», Лист использовал иной подход – в своих «фортепианных партитурах» он старался максимально *приблизиться к оркестровому звучанию*, адаптировать именно его, а не только нотный текст к возможностям рояля. *Адаптация здесь преобладает над редукцией*, которой всё же не удается избежать. Поэтому в транскрипциях бетховенских симфоний постоянно встречаются сокращенные обозначения оркестровки, а сам нотный текст записывается на двух, трех и четырех строчках по партитурному принципу, частично сохраняя разделение на оркестровые группы, свойственное оригиналу (пример 98).
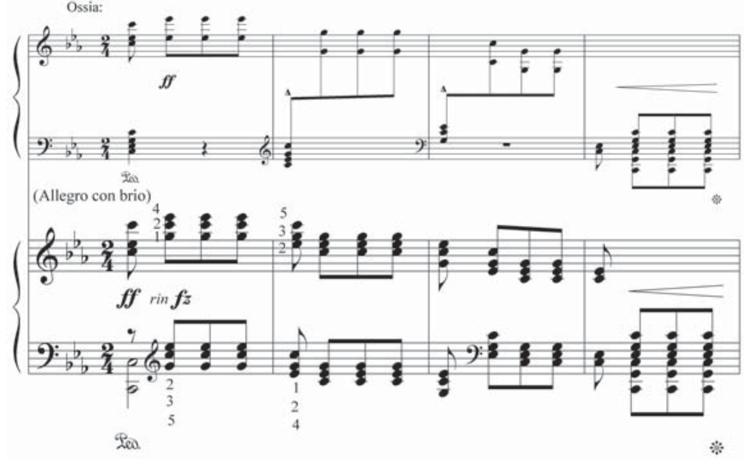
[58] См: ***Chopin F.*** Allegro de Concert für Pianoforte / Bearbeitung für Pianoforte und Orchester von I. L. Nicodé. Leipzig: Breitkopf und Härtel [o. J.].

98. Л. Бетховен. Симфония № 3, 2-я часть (транскрипция Ф. Листа)
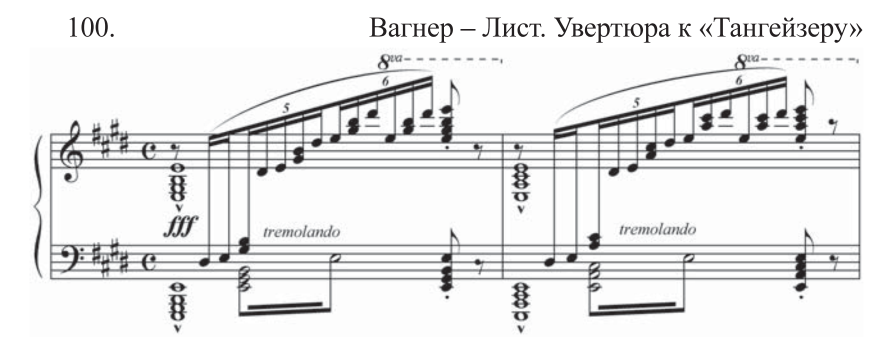


С «фортепианных партитур» Листа утверждается традиция обозначения оркестрового прообраза, который должен служить ориентиром для звуковой фантазии исполнителя: *quasi cello*, *quasi arpa*, *quasi timpani*, *quasi tromba*, *quasi tromboni* и т.д. Редукция и адаптация фактуры далеки от формального упрощения и производятся, прежде всего, с учетом необходимого *акустического результата*. Если изложение оказывается чересчур громоздким для требуемого темпа, Лист прибегает к более практичному редуцированному варианту, как это происходит в первой части Симфонии № 5. Здесь он дает возможность заменить трудно исполнимые в надлежащем темпе последовательности аккордов сугубо фортепианным эквивалентом, сохраняющим и подчеркивающим энергичную устремленность подлинника (*пример 99*).

99. Л. Бетховен. Симфония № 5, 1-я часть (транскрипция Ф. Листа)



Звуковая мощь оркестра несопоставима с динамическими ресурсами фортепиано. Поэтому, как это ни парадоксально, Лист вместе с *редукцией* часто применяет *амплификацию* – текстовые добавления, призванные как-то компенсировать недостаток естественных сил инструмента, тембральных и динамических. Так торжественный хорал в кульминации увертюры к «Тангейзеру» поддерживается тремоло и проносящимися через всю клавиатуру пассажами, которые отсутствуют у Вагнера (*пример 100*).

100. Вагнер – Лист. Увертюра к «Тангейзеру»
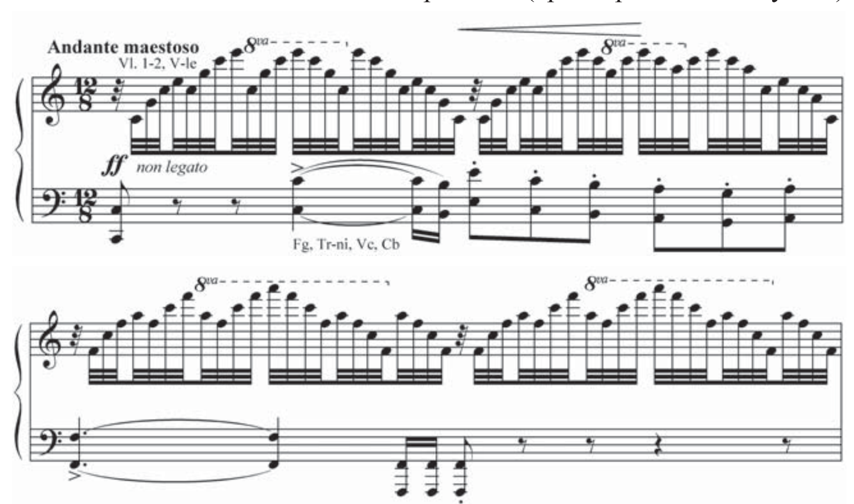


Дерзновенный выход за пределы возможного заканчивался компромиссом, и это ощущали наиболее чуткие слушатели. Шуман писал об исполнении Листом «Пасторальной симфонии» Бетховена: «В комнате, с глазу на глаз, это, само по себе в высшей степени тщательное, переложение может заставить забыть об оркестре; но в большом зале, в том самом месте, где мы симфонию уже слышали в оркестре много раз и в совершенном исполнении, слабость инструмента выступала тем ощутительнее и сильнее, чем больше переложение стремилось передать силу оркестровой массы; более простая аранжировка, ограничивающаяся намеками, оказалась бы, возможно, более действенной»[59]. Это суждение музыканта, для художественного мира которого органична иная, нежели у Листа, фортепианная инструментовка, чуждающаяся «крайностей» французского романтизма. Но сами по себе технические приемы листовских транскрипций также являются, если воспользоваться словом Шумана, «намеками», только «намеками» другого порядка, принадлежащими иной манере фортепианной инструментовки, которую продолжали развивать ученики и последователи Листа.

[59] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2А. С. 227.

в) конверсия

Начиная с пианистической реформы Листа, происходит постепенное сращивание заимствованных оркестровых приемов со специфически фортепианными. Это явление уже не укладывается в рамки симфонической трактовки фортепиано, но вполне охватывается понятием *фортепианная инструментовка*. Авторы транскрипций симфонических произведений стремятся найти (и порой находят) коренящиеся в природе фортепиано *эквиваленты* оркестровых звучаний. Здесь, несомненно, находится *точка схождения центростремительной и центробежной тенденций*. К. Таузиг в транскрипции «Прелюдов» Листа заменяет секстольные пассажи струнных, сопровождающие горделивую тему более оживленной ритмически технической формулой из Этюда (ор.10, № 1) Шопена, которая лучше передает объемность оркестрового звучания, нежели буквальный перенос на фортепиано оригинальной фактуры (*пример 101*)[60]. Вполне правомерно предположить, что шопеновский этюд, находящийся, что называется, «в пальцах» этого блестящего виртуоза, спонтанно или осознанно повлиял на выбор такого неожиданного фактурного решения.

101. Ф. Лист. Прелюды (транскрипция К. Таузига)
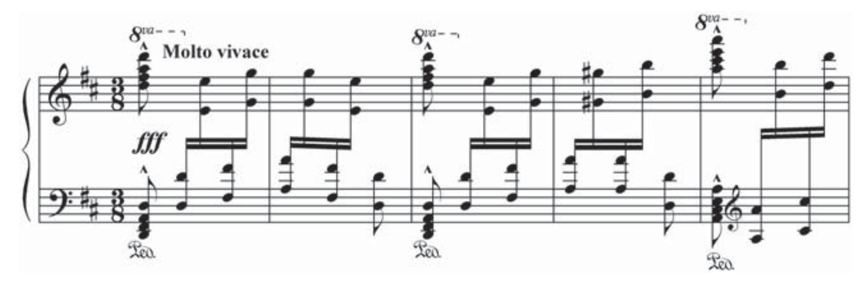


Видимо, знакомство с «Испанской рапсодией» Листа предопределило появление фактурного варианта в обработке «Арагонской хоты» М.И. Глинки, сделанной М.А. Балакиревым (ср. *примеры 102* и *103*).
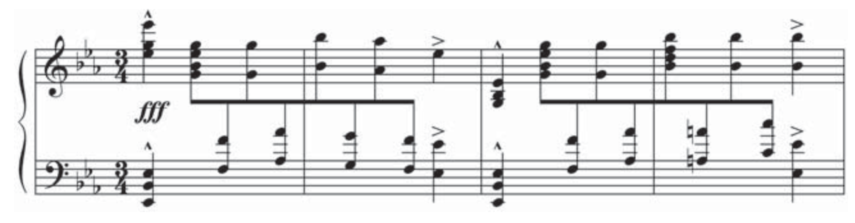
[60] Эта транскрипция впервые издана лишь в 1997 году (Editio Musica Budapest).

Так называемые «слепые октавы», исполняемые в быстром темпе, совсем не характерны для оркестрового письма и для клавиров, стремящихся к буквальной передаче оркестрового голосоведения, но очень распространены в пианизме листовского направления.

102. Ф. Лист. Испанская рапсодия



103. М.И. Глинка. Арагонская хота (транскрипция М.А. Балакирева)



Эти примеры фортепианной инструментовки имеют своей целью не достоверную передачу оркестрового колорита и деталей подлинника, а нахождение их фортепианных *аналогов*, пропорциональной и, по возможности, равноценной замены в рамках звукового поля и технических возможностей рояля. Здесь мы видим даже не *адаптацию* оркестровых приемов применительно к фортепиано, которая предполагает изменения исходного материала под воздействием иной инструментальной среды, а их полную *замену фортепианным эквивалентом*. Этот способ настолько распространен в транскрипциях листовского направления, что вызывает необходимость в *специальном термине* – ***конверсия***[61] .

Конверсия предполагает передачу оркестровых звучаний при помощи фортепианной инструментовки. В отличие от приема адаптации, который, как правило, *индивидуален*, *конверсия* характеризуется тем, что все технические и звуковые возможности рояля словно уподобляются инструментам оркестра и, при воссоздании определенных эффектов оркестровой звучности, *применяются сходным образом в различных композиторских стилях*.

[61] От латинского *conversio* (обращение, превращение, перевод).
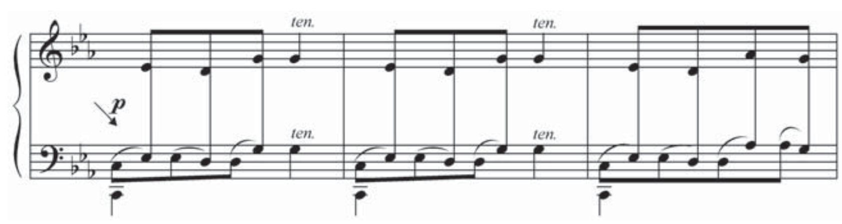
При всех технических достижениях и усовершенствованиях *передача на фортепиано оркестровых тембров является художественной иллюзией*, требующей воображения как от исполнителя, так и от слушателя. Эта иллюзия тем реальнее, чем ближе к фортепиано по техническим или звуковым параметрам имитируемый инструмент. Например, арфа как «дальний родственник» фортепиано воспроизводится достаточно достоверно при сочетании квазищипкового звукоизвлечения и легкой поддержки педали[62] . Воздушные арфаобразные пассажи, окутывающие мелодию, переходят к фортепиано из исполнительской практики арфистов (так называемая «игра в три руки»). Из нетрадиционных оркестровых инструментов, нашедших почти адекватное воплощение на рояле, следует отметить цимбалы, звучание которых в изобилии встречается в Венгерских рапсодиях Листа. Инструменты, далекие от фортепиано по принципу звукоизвлечения, воспроизводятся *условно*. Рассмотрим в качестве примера некоторые образцы фортепианной инструментовки в оригинальных произведениях и в транскрипциях.

г) средства фортепианной инструментовки

Способы передачи звучания струнных наиболее многообразны, что определяется ведущей ролью этой группы в симфоническом оркестре. В связи с большей интенсивностью звучания струнной группы по сравнению с сольными возможностями ее отдельных представителей, имитация штрихов требует пропорционального уплотнения фактуры. Поэтому необходимый эффект достигается при помощи специфически фортепианных приемов. А. Гензельт в своей обработке увертюры Бетховена «Кориолан», уходя от реалий нотного текста, так перераспределяет между двумя руками тревожную главную партию, что фортепианная инструментовка способствует активному (и пианистически удобному) выявлению коротких беспокойных мотивов (*пример 104*).

[62] Известен ряд сочинений, предназначенных для арфы *или* фортепиано (например, «Вариации на тему Моцарта» М.И. Глинки).
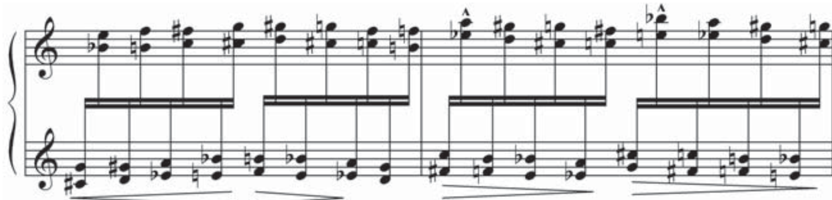
104. Л. Бетховен. Увертюра «Кориолан» (транскрипция А. Гензельта)
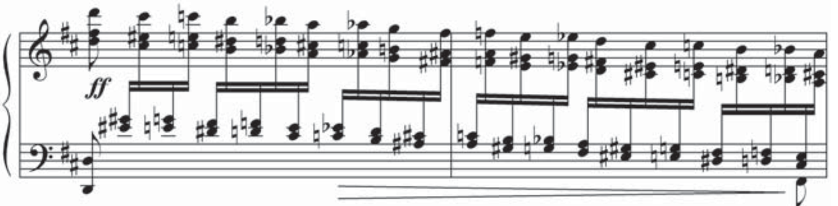


Двойной штрих струнных, который часто используется в динамических нарастаниях, в транскрипциях, пытающихся сохранить масштабность оркестрового звучания, имитируется с помощью мартеллатного попеременного чередования рук, придающего пассажам ритмическую определенность и, в случае необходимости, максимально достижимый на фортепиано уровень динамики (*примеры 105 и 106*)[63] .



105. Ф. Лист. Прелюды (транскрипция К. Таузига)



106. Вагнер – Брассен. Полет валькирий
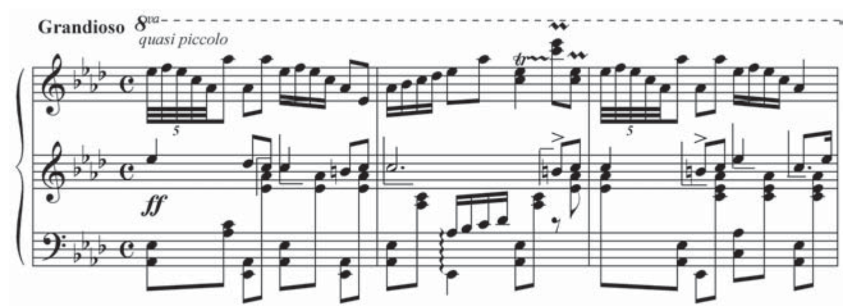


Огромную роль в создании звуковых иллюзий играет *круг интонаций*, наиболее характерный для того или иного инструмента, и устойчивая ассоциативная традиция, связывающая сугубо фортепианные средства с конкретным тембром. Пронзительный тембр флейты-пикколо, выделяющийся из оркестровой массы, требует для своей

[63] В оригинальной оркестровке цитируемых фрагментов из «Прелюдов» и «Полета валькирий» партия струнных, исполняемая двойным штрихом, дублируется группой деревянных духовых, играющих восьмыми.

передачи соответствующей тесситуры и отчетливой артикуляции, как это происходит в транскрипции марша Сузы *“Stars and Stripes Forever”*, сделанной Горовицем, в которой имитируется звучание военного духового оркестра (*пример 107*).

107. Суза – Горовиц. *Stars and Stripes Forever*

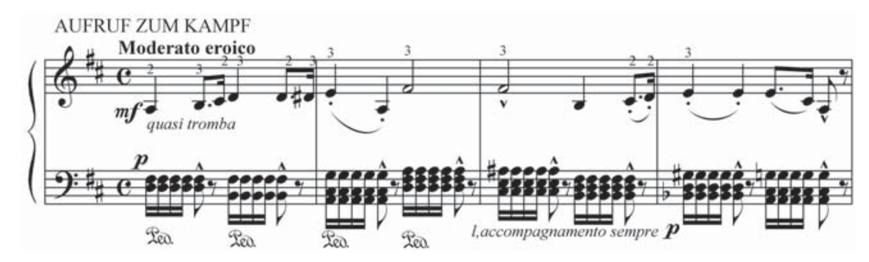


В рамках одного стиля при интонационном сходстве тематизма оркестровые тембры словно «проецируются» из симфонических произведений в фортепианные. У Дебюсси гибкие, неторопливые, одноголосные линии в диапазоне первой и второй октавы ассоциируются с ясным и чистым голосом флейты (прелюдии «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск»; цикл «Шесть античных эпиграфов»). Замечу попутно, что *технические* возможности флейты были гораздо раньше ассимилированы в «бриллиантовом» стиле виртуозов начала XIX века. Легкий верхний регистр роялей венской механики как нельзя лучше подходил для исполнения бисерных пассажей: светлый тембр, округлость каждого звука, определенность момента атаки, ритмическая подвижность были близки флейте. Любимые Чайковским тембры деревянных духовых часто слышатся в его фортепианных опусах. Светоносные, призывные, экстатические темы Скрябина по аналогии с их оркестровыми двойниками вполне могут быть восприняты в тембровой окраске солирующей трубы. Видимо, не случайно среди трубачей так популярно переложение Этюда *dis-moll* (ор. 8, № 12), сделанное Г. Орвидом. Мягкие, отдаленные «зовы валторн», отмеченные ремаркой автора *“Comme une lointaine sonnerie de Cors”*, завершают прелюдию Дебюсси «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют». О комедийном амплуа фагота напоминает «Скерцо для четырех фаготов» (ор. 12) С. Прокофьева с эпиграфом из А. Грибоедова: «Хрипун, удавленник, фагот». «Бетическая фантазия» де Фальи целиком основывается на ассимилированных и приведенных

в соответствие с масштабами фортепиано щипковых способах гитарного исполнительства.
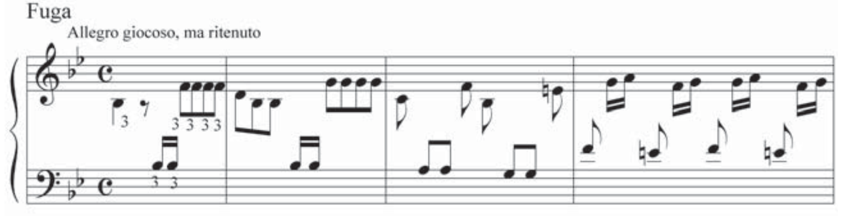
В фортепианной сфере вырабатываются особые приемы, связанные с иллюзией тембра конкретного инструмента. Например, «тембр трубы» предполагает активную, ритмически определенную *атаку звука*, часто сопряженную со специфическим *аппликатурным решением*. Здесь весьма характерна аппликатура, предписанная Листом в его Фантазии на мотивы из оперы «Риенци» Р. Вагнера (*пример 108*).

108. Ф. Лист. Фантазия на мотивы из оперы «Риенци» Р. Вагнера
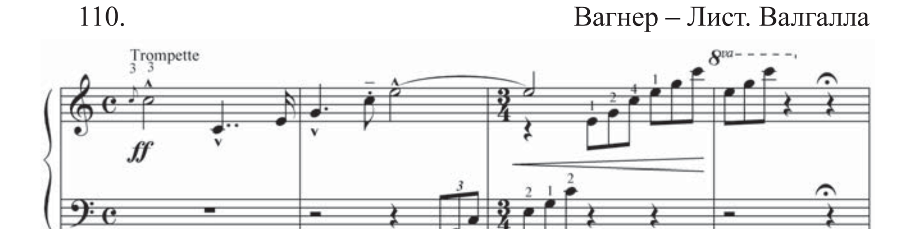


Хорошим образцом может служить также баховская *“Fuga all' imitatione di posta”* из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» в редакции (а точнее – обработке) Ф. Бузони, который подчеркивает сигнальный характер темы ее *перераспределением между двумя руками*, что создает особую отчетливость произнесения каждого звука, и аппликатурой с использованием сильного третьего пальца (*пример 109*).

109. Бах – Бузони. Каприччио на отъезд возлюбленного брата
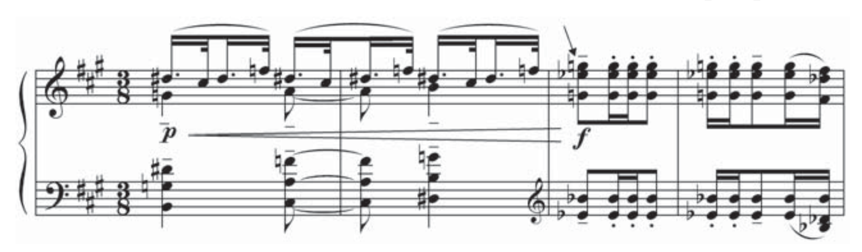


Аппликатурная «инструментовка» (по принципу «двойной атаки» на духовых инструментах) часто поддерживается *колористическими возможностями правой педали*, создающей эффект резонирующего пространства. Именно так излагается лейтмотив «меча Зигфрида» в листовской транскрипции «Валгалла» из «Золота Рейна» Р. Вагнера (*пример 110*).

110. Вагнер – Лист. Валгалла
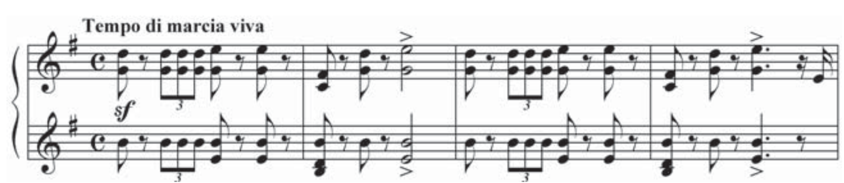


В «Острове радости» Дебюсси, в эпизоде, который М. Лонг охарактеризовала как «апофеоз издающих металлический звук труб»[64], автор применяет компактное *перекрестное распределение аккордов между руками*. Это расположение образует несколько фиксированную, упруго напряженную форму игрового аппарата и придает дополнительную весомость средним звукам, исполняемым первыми пальцами (*пример 111*).

111. К. Дебюсси. Остров радости



В транскрипции «Марша» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» М. Плетнёв использует такой же принцип изложения для звонких фанфар (*пример 112*).

112. П. Чайковский – М. Плетнёв. Марш из балета «Щелкунчик»
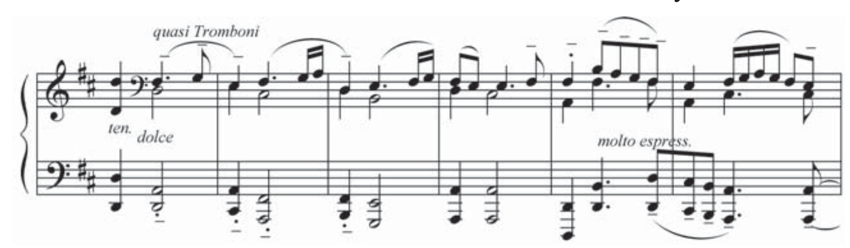


Мистический хор тромбонов предлагает услышать Ф. Бузони в эпизоде из своей обработки баховской «Чаконы», которую он облекает в воображаемую оркестровку, не предусмотренную автором.

64 ***Лонг М.*** За роялем с Дебюсси. М., 1985. С. 62.

Помимо соответствующей *тесситуры*, созданию необходимого впечатления способствуют обозначения *артикуляции*, введенные транскриптором (*пример 113*).

113. Бах – Бузони. Чакона
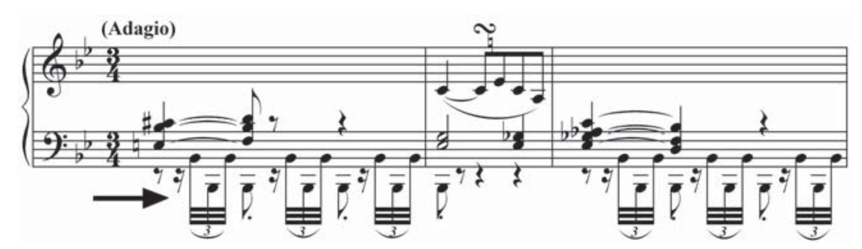


Грозные, повелительные реплики «низкой меди» воссоздаются Бузони в Сонате си минор Листа при помощи найденной им *нетрадиционной аппликатуры*, утяжеляющей аккорды (*пример 114*). Этот пример можно считать образцом *исполнительской фортепианной инструментовки*, дополняющей авторскую.

114. Ф. Лист. Соната си минор



Из ударных инструментов раньше всего фортепиано освоило звучание литавр. О роли фортепианных эквивалентов тремоло литавр уже говорилось в предшествующем разделе. Но этим приемом не исчерпывается их роль в оркестре и, соответственно, в фортепианной сфере. Мерная, торжественная *ритмоформула*, сопровождающая возвышенный хорал (тесситура валторн!) в Adagio из Сонаты ре минор (ор. 31, № 2) Бетховена, воспринимается в воображаемом тембре литавр и создает впечатление какого-то благоговейного шествия (*пример 115*).

115. Бетховен. Соната № 17



Иную интерпретацию могут получить ритмические построения, исполняемые в более высоком регистре. Характерный *ритм* и авторское указание *артикуляции* напоминают о сухой и отчетливой дроби малого барабана в Прелюдии (ор. 34, № 16) Д. Шостаковича (*пример 116*).

116. Д. Шостакович. Прелюдия ор. 32, № 15

Аналогом ударных инструментов с нефиксированной звуковысотностью часто становятся исполняемые в соответствующем регистре секундовые и кластерные комплексы. Этот прием особенно распространен в музыке XX века. Гулкие и объемные удары целого ансамбля барабанов воспроизводятся в пьесе Бартока «С барабанами и флейтами» из цикла «На вольном воздухе» (*пример 117*).

117. Б. Барток. С барабанами и флейтами
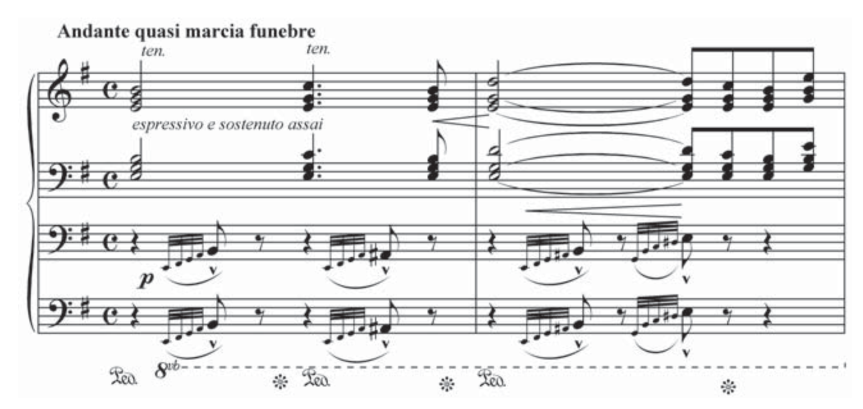
Подытоживая сказанное о фортепианной инструментовке, отметим, что ее средствами являются: (1) *регистры рояля и их соотношение*, (2) *колористические возможности педали*, (3) *распределение фактуры между партиями обеих рук*, (4) *динамика*, (5) *аппликатура*, (6) *штрихи* и *артикуляция*. Все эти средства взаимосвязаны, и их ассоциативный потенциал многократно возрастает при применении характерных для того или иного инструмента ритмоинтонационных комплексов.

д) четыре обработки “Isoldens Liebestod”

По аналогии с реальным, воображаемый оркестр, заключенный в фортепиано, имеет отчетливое разделение на группы (струнные, деревянные духовые, медные духовые, ударные), что проявляется в реальной многослойности фактуры, запись которой требует порой мно-

гострочного нотоносца, приближающегося к стандартам партитуры. Такая манера записи, отделяющая гипотетические «оркестровые группы», характерна именно для симфонической трактовки фортепиано (*пример 118*).

118. Ф. Лист. Большой концерт-соло



Но в рамках этой единой трактовки фортепианная инструментовка, применяемая различными музыкантами, при определенных чертах сходства, обладает *индивидуальными стилистическими особенностями*. Это обстоятельство особенно заметно при сравнении транскрипций одного и того же сочинения, сделанных разными мастерами. Для иллюстрации этого положения рассмотрим обработки заключительной сцены из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, которая (в несколько адаптированном виде – без вокальной партии) прочно вошла в оркестровый концертный репертуар как самостоятельное симфоническое произведение.

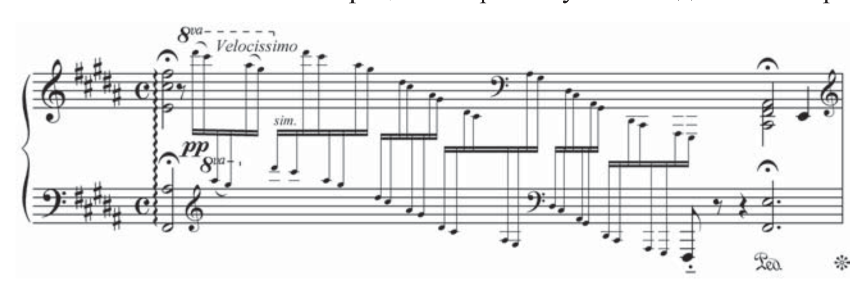
Авторы рассматриваемых обработок – А. Жаэль, М. Мошковский, Ф. Лист, П. Витгенштейн – индивидуальности разного масштаба, что, несомненно, отразилось на художественном уровне их транскрипций. Но нас здесь интересуют, прежде всего, различия в принципах *фортепианной инструментовки*, которые наиболее наглядно проявляются в передаче *кульминационного момента* партитуры.

Опус Жаэля[65] носит подзаголовок «иллюстрации» и кроме *“Isoldens Liebestod”* содержит мелодический материал из первой сце-
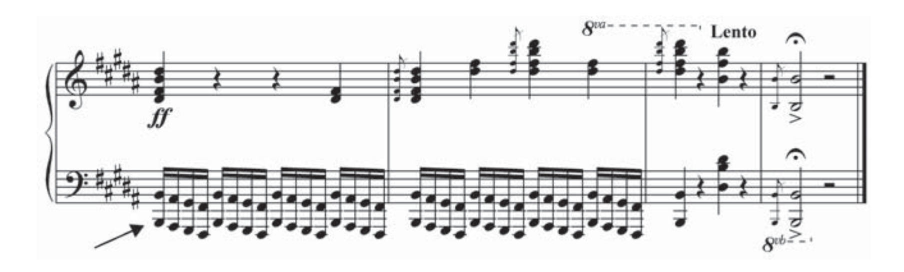
[65] Перу австрийского пианиста Альфреда Жаэля (1832–1882) принадлежат также транскрипции фрагментов из «Летучего голландца», «Лоенгрина», «Кольца нибелунга», «Нюренбергских майстерзингеров».

ны второго акта. Фактура подлинника везде значительно редуцирована (вплоть до двукратного укрупнения длительностей в заключительной сцене). Автор «иллюстраций» не ставит перед собой задач передать детали оригинала и имитировать оркестровое звучание, а просто компонует на основе выбранных фрагментов фортепианную пьесу, *адаптируя* их в манере салонного пианизма. Откровенной данью салонному стилю является вставная каденция при переходе к заключительной сцене и бравурная кода, завершающая «иллюстрации», в которой Жаэль, по-видимому непроизвольно, цитирует октавную формулу партии левой руки из шопеновского Полонеза Лябемоль мажор (*примеры 119 и 120*).

119. А. Жаэль. Иллюстрации к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера
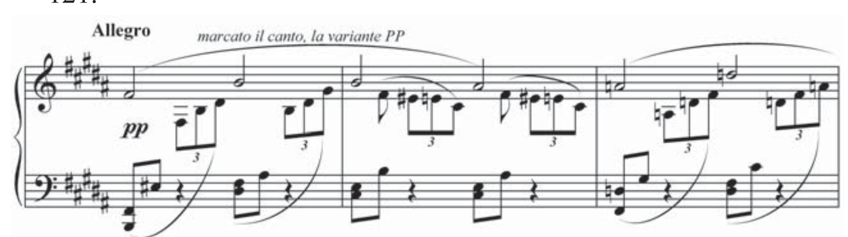


120.



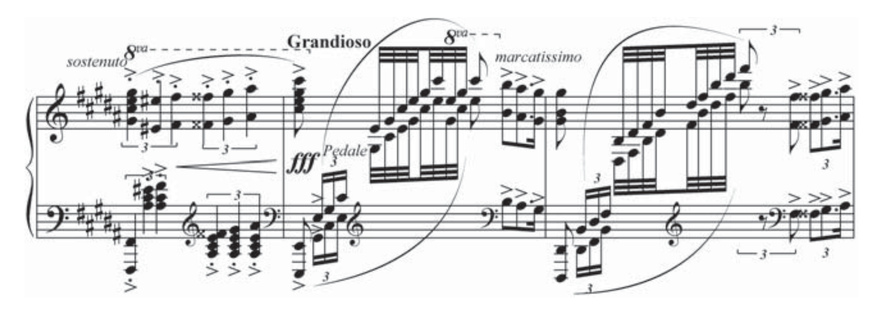
Полифоничность вагнеровской партитуры редуцируется до уровня простого гомофонного изложения. Детализированная ткань струнных адаптируется в специфически фортепианный фигурационный аккомпанемент, в котором лишь иногда просматриваются интонации выразительных подголосков, исполняемых в оригинале альтами и вторыми скрипками (*пример 121*).

121.



Весьма далеким от оркестрового прообраза оказывается кульминация сцены, для которой транскриптор предлагает достаточно банальное фактурное решение, не способное передать всепоглощающую страстность этого эпизода. Фортепианная инструментовка примитивна – арпеджио, поддерживающие мелодию, не в силах заменить «пламенеющего» тремоло струнных, дублированных деревянными духовыми, мощной оркестровой педали медной группы и нарастающего рокота литавр (*пример 122*).

122.

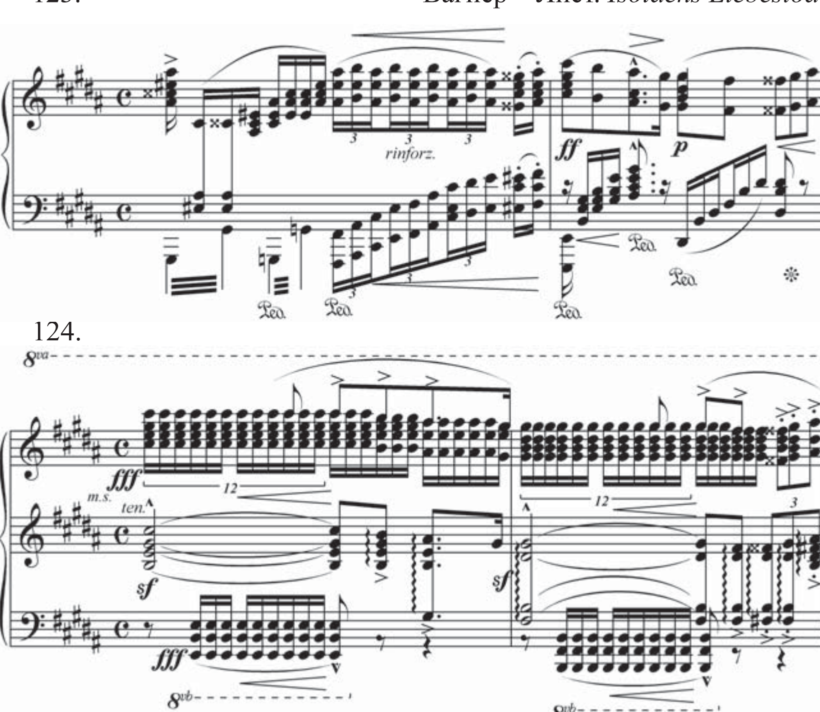


Эта бледная тень оригинала удобна для рук пианиста. Однако удобство здесь носит абстрактный характер: оно не несет в себе отчетливой художественной задачи. Перед нами – довольно неловко скроенная фортепианная пьеса «по мотивам» Вагнера. В ней нет даже попытки приблизиться к масштабам оркестрового звучания, и поэтому прием *конверсии* здесь практически незаметен.

Антиподом пьесе Жаэля является транскрипция Листа, изданная в 1868 году. Это зрелый образец «фортепианной партитуры», предлагающий соразмерные возможностям инструмента *аналоги* оркестровых звучаний. Его фактура отличается детализацией, в основных чертах сохраняющей полифоническую насыщенность подлинника. Фортепианная инструментовка имеет ярко выраженную драматургическую

линию, которая прослеживается при сравнении предкульминационных взлетов (*пример 123*) и генеральной кульминации (*пример 124*).

123. Вагнер – Лист. *Isoldens Liebestod*



Даже подступы к кульминации «инструментованы» Листом плотнее, чем сама кульминация у Жаэля. На высшей точке динамического напряжения Лист далеко не буквально следует оригинальной партитуре, выстраивая баланс звуковых масс, исходя из акустических особенностей рояля. У Вагнера оркестровка функционально разделяется на *пять* основных планов: (1) мелодическая линия, порученная флейтам, гобою и английскому рожку; (2) тремоло скрипок, дублирующее мелодию и придающее дополнительную интенсивность ее звучанию; (3) гармоническая педаль у кларнетов, фаготов и медной группы; (4) заполняющие гармонические фигурации у арфы, альтов и виолончелей; (5) нагнетающее напряженность тремоло литавр, сопровождаемое триольной фигурой контрабасов.
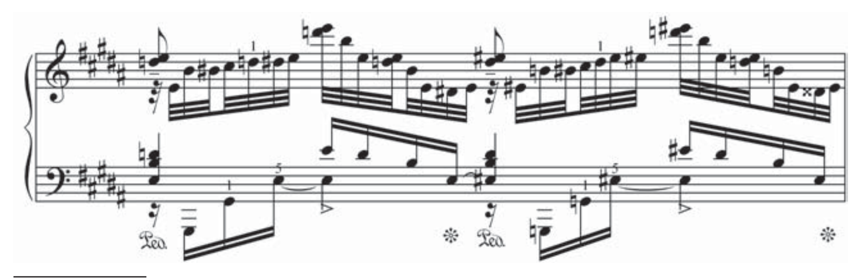
В «оркестровке» Листа количество планов редуцировано до *трех* (что соответствует количеству нотоносцев в его обработке), и их соотношение выстраивается в иной тесситурной последовательности. Средний

план является ведущим: первый палец левой руки играет роль основных мелодических инструментов партитуры Листа. Верхний фактурный слой выполняет резонирующую функцию, аналогичную тремоло скрипок. Аккордовые репетиции баса передают тремоло литавр и ритмическую поддержку контрабасов. В целом можно констатировать, что организация фактуры, использованная Листом, построена на принципе *конверсии*, заменяющем оркестровые эффекты фортепианным эквивалентом, в основе которого лежит идеал оркестровой звучности.
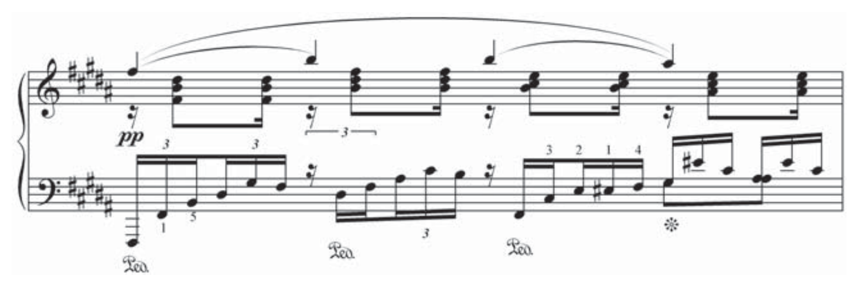
Транскрипция М. Мошковского (1854–1925) с инструментальной стороны выполнена мастерски[66]. Всё свидетельствует о том, что ее писал не музыкант-мыслитель, а именно пианист – прекрасный пианист, досконально знающий имманентные возможности своего инструмента, для которого вагнеровская партитура явилась только поводом для создания *лирической фортепианной пьесы*. По фактурным деталям обработки Мошковского есть основания предполагать, что ему была известна транскрипция Листа.

В целом ряде случаев Мошковский словно редактирует листовский текст, и направленность вносимых изменений очень показательна. Фортепианная инструментовка Мошковского последовательно избегает прямой имитации оркестровых эффектов. Например, оркестровое тремоло нередко заменяется в партиях правой и левой рук гибкой мелодической фигурацией «шопеновского типа». Басы, которые Лист (по-оркестровому) всегда помещает на сильные доли, здесь часто берутся как запаздывающие, в пианистической манере школы Лешетицкого. Этот способ, характерный для многих виртуозов рубежа XIX–XX веков, позволяет рассредоточить во времени ударные моменты взятия звука, что придает исполнению многоплановой фактуры более мягкий и специфически фортепианный колорит (*пример 125*).

125. Вагнер – Мошковский. *Isoldens Liebestod*

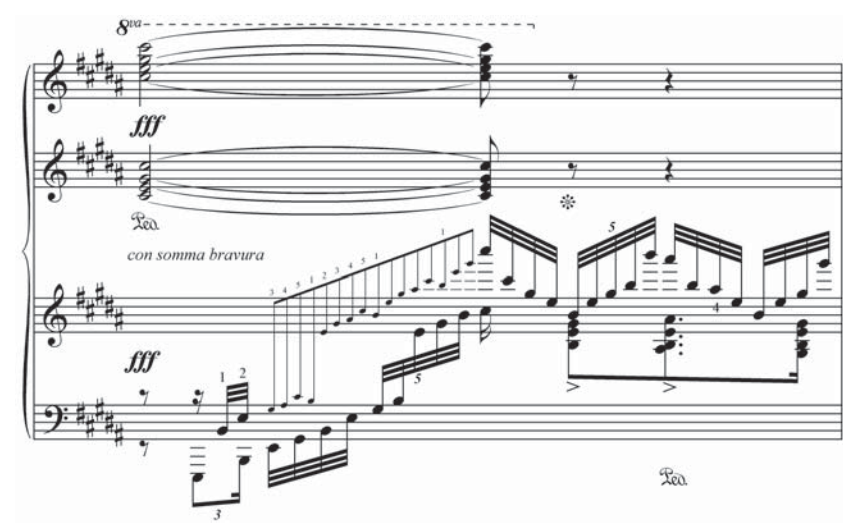


[66] Художественная ценность обработки Мошковского подтверждается ее присутствием в концертном репертуаре. Запись *“Isoldens Liebestod”* осуществлена Э. Вайлдом (*Earl Wild*) .– CD Philips 456991-2.



В «инструментовке» кульминации у Мошковского задействованы только два функциональных плана: мелодия в аккордовом изложении и позиционно удобные гармонические фигурации. Он последовательно избегает звучаний ударного характера, которые, видимо, не соответствуют его представлениям о природе фортепиано. Эмоциональный накал кульминации ослаблен из-за отсутствия мощной ритмической поддержки басов и аккордового *vibrato* – то есть тех средств, которые позволяют добиться колоссального динамического нарастания в транскрипции Листа. Они заменены ритмически аморфными пассажами, проносящимися через всю клавиатуру. Чрезвычайно характерна ремарка транскриптора – *con somma bravura* (с величайшей бравурой), которая естественна в рамках салонного стиля, но трудно совместима с образной сферой «музыкальной драмы» Вагнера (*пример 126*).

126.



Транскрипция Мошковского сделана с бóльшим мастерством и вкусом, нежели «иллюстрации» Жаэля, но также связана с измельчением масштаба оригинала и снижением духа высокой трагедии до приятного лирического волнения. Значительную роль в этой образной подмене играют особенности фортепианной инструментовки, основанной на полной *адаптации* исходной партитуры к миру фортепианных звучаний.
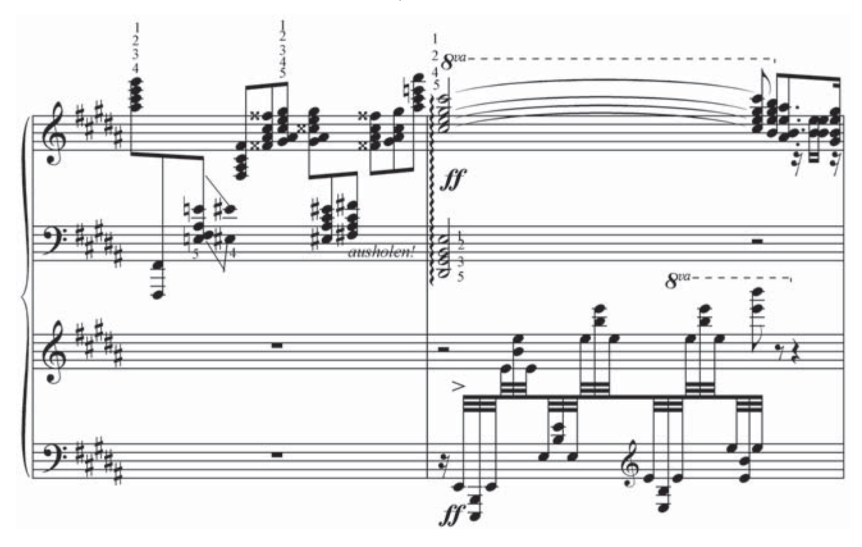
Обработка П. Витгенштейна входит в третий выпуск его «Школы для левой руки»[67] и является предназначенной для левой руки соло *адаптацией* транскрипции Листа. В отличие от оригинальных произведений для левой руки (таких как «Прелюдия и Ноктюрн» Скрябина, Этюды Сен-Санса, фортепианные концерты Равеля и Прокофьева и т.д.), обработка Витгенштейна вряд ли имеет самостоятельное художественное значение. Но она представляет определенный интерес как специфический образец фортепианной инструментовки.

Цель Витгенштейна заключается не в передаче оркестрового колорита партитуры Вагнера, а в создании *иллюзии игры двумя руками*, максимально возможного по звуковому результату приближения к транскрипции Листа. Эта задача предполагает изобретательное многофункциональное использование ограниченных возможностей левой руки, сопряженное с необходимостью воспроизведения различных фактурных планов. В обработке Витгенштейна листовская фактура значительно редуцирована. Но даже в таком виде ее исполнение связано с целым рядом компромиссов – неизбежное арпеджирование, запаздывание басов, ограниченный звуковой объем. На кульминации транскриптор стремится к охвату всего диапазона инструмента, перебрасывая компактные позиционные комплексы из регистра в регистр (*пример 127*).

---

[67] Издательство Universal Edition (Wien, Zürich, London). Пауль Витгенштейн (1887–1961), ученик ассистентки Лешетицкого Мальвины Брее и самого маэстро, во время Первой мировой войны был ранен и перенес ампутацию правой руки, но продолжил свою пианистическую карьеру. Его деятельность послужила причиной создания значительной части леворучного концертного репертуара (произведения Р. Штрауса, П. Хиндемита, Б. Бриттена, М. Равеля, С. Прокофьева).

127. Вагнер – Лист. *Isoldens Liebestod* (обработка для левой руки соло П. Витгенштейна)



К сожалению, художественный результат здесь несоизмерим с затраченными усилиями. Вспоминаются слова Шумана, написанные еще в середине XIX века: «Труд, потраченный пианистом, – отчаянный, а каково впечатление? – Едва ли иное, чем от двухручной пьесы, сыгранной через пень-колоду»[68].

В силу естественных ограничений в сочинениях для левой руки соло отчетливо просматриваются закономерности, лежащие в основе фортепианной инструментовки романтического типа. Главная из них – *иллюзорность*, *условность* передачи оркестровых красок, апеллирующая к воображению исполнителя и слушателя. Она характерна и для «фортепианных партитур» Листа с его симфонической трактовкой инструмента, и для леворучных транскрипций Витгенштейна. В транскрипциях степень этой условности напрямую зависит от уровня сложности изначальной партитуры, от ее динамического масштаба и многообразия использованных оркестровых тембров.

Взаимодействие фортепианной и оркестровой сфер осуществляется не только в рамках центробежной тенденции, но частично затрагивает и центростремительную. *В русле центробежной тенден-*

---

[68] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2А. С. 146.

ции господствует принцип конверсии. При помощи фортепианной инструментовки здесь находятся условные эквиваленты оркестровых звучаний. *Для транскрипций, примыкающих к центростремительной тенденции, более характерна адаптация исходного материала к имманентным возможностям фортепиано, редукция оркестровых тембров на уровне предполагаемого звукового идеала, перевод сочинения в принципиально монотембровую среду.* Анализ опусов Жаэля и Мошковского позволяет утверждать, что подход к оркестровому произведению с позиций центростремительной тенденции зачастую приводит к значительной *стилистической трансформации* подлинника.

6. Оперная сфера

Анализ взаимодействия фортепианной и оперной сфер представляет особые сложности. Опера, являясь синтетическим жанром, интегрирует большое количество компонентов: литературную основу, сценическое действие, музыкальную драматургию. Поэтому произведения оперного жанра, взятые в своей *целостности*, становятся объектом фортепианных переложений, преследующих лишь практические цели: для распространения, для репетиций «под рояль», необходимых в постановочный период, и для изучения.

В XIX веке сложились два типа переложений: (1) переложение для пения с фортепиано, представляющее собой приближенную к буквальной обработку для фортепиано партии оркестра с выписанными над ней вокальными строчками, и (2) клавираусцуг, объединяющий на двух нотных станах основной материал всей оперной партитуры. Совершенно очевидно, что и в том, и другом случаях применяются два основных принципа – *редукции* и *адаптации*. Причем в первом случае редуцируется и адаптируется партия оркестра, а вокальные линии воспроизводятся полностью в партитурном виде. Текст клавиров, в основном, не предназначен для воспроизведения звучания оркестра, а ориентирован на максимально возможное при исполнении на фортепиано *сохранение звуковысотных и ритмических параметров оригинала*. В клавираусцугах, издаваемых, как правило, для любительского музицирования, редуцируются все параметры оперной партитуры и сохраняются в значительно упрощенном виде лишь гармоническая схема, основные мелодические голоса и предельно адаптированная фактура. Переложения подобного рода нет оснований анализировать в рамках центробежной

тенденции, так как они не являются действенным фактором развития фортепианного искусства.

Большой объем оперных партитур не способствовал появлению концертных обработок, объектом которых становилась бы *опера целиком*. Но в рамках самого жанра сформировалась система разнообразных оперных форм: ария, речитатив, вокальный ансамбль, хоры, оркестровые номера (увертюра, антракт), балетные сцены. Именно эти формы (кроме речитатива)[69] становятся в эпоху романтизма излюбленным материалом для создания огромного количества транскрипций и свободно скомпонованных из оперных фрагментов фантазий, экспромтов, парафраз, попурри и т.д. Различные образцы сочинений, основанных на заимствованных из опер темах, и модели их построения будут рассмотрены в шестой и седьмой главах нашего исследования. Оставим пока в стороне и причины обращения музыкантов к тем или иным оперным номерам. В данном разделе мы попытаемся определить механизм воздействия перечисленных оперных форм на фортепианное искусство, обращая особое внимание на специфику передачи реального звучания оперных фрагментов.

Прообразом романтического жанра оперных фантазий были вариации и импровизации на любимые темы, распространенные в исполнительской практике второй половины XVIII века и, в частности, служившие непременной принадлежностью моцартовских «академий». А прототипом транскрипций, в основе которых лежат оперные формы, обладающие относительной самостоятельностью и структурной завершенностью, можно считать изложение этих тем до их варьирования – в приближенной к подлиннику первоначальной простоте. У Моцарта имеются два вариационных цикла, в основу которых положены мелодии оперных арий, еще один написан на мотив песенки из зингшпиля[70], а в двух других варьируются хоровые номера[71]. Вариации на ариетты, арии, ансамбли (дуэты, трио, квартеты) из опер

[69] Речитатив *accompagnato,* в отличие от речитатива *secco,* иногда встречается в транскрипциях (например, речитатив и ария Вольфрама из «Нюренбергских мейстерзингеров» Вагнера в транскрипции Листа).

[70] Шесть вариаций на арию *“Mio caro Adone”* из оперы Сальери «Венецианская ярмарка» (К. 180); Восемь вариаций на арию Миньоны *“Come un' agnello”* из оперы Сарти «Пока двое спорят, третий радуется» (К. 460; Десять вариаций на песню из зингшпиля Глюка «Пилигримы из Мекки» (К. 455).

[71] Восемь вариаций на марш из оперы Гретри «Самнитские браки» (К. 352); Шесть вариаций на *“Salve tu, Domine”* из оперы Паизиелло «Мнимые философы».

Гретри, Паизиелло, Сальери, Винтера, Зюссмайера созданы Бетховеном. Заимствованные темы арии, хора или оркестрового фрагмента, открывающие вариационные циклы, были, по сути дела, *транскрипциями*. Но, экспонируя тему, авторы конца XVIII века не ставили перед собой задачи передать каким-либо образом *тембровые* характеристики оригинала. Мелодия, даже сохраняя оригинальную тесситуру, просто переносилась в инструментальную среду, сохраняя свою, абстрагированную от вокально-оркестрового колорита, фактуру. Однако популярные мелодии (а именно они отбирались для варьирования) благодаря своему происхождению привносили в инструментальное сочинение ощутимый элемент театральности, который мог проявиться в последующих вариациях.

Формирование жанра миниатюры в романтическом инструментализме послужило причиной тому, что фортепианные обработки арий, сольных и ансамблевых вокальных номеров *становились завершенными и самостоятельными образцами транскрипторского искусства*. Развивающаяся культура «пения на фортепиано» вырабатывала специфические приемы передачи чувственной красоты вокального мелоса, которые были рассмотрены в разделе, посвященном вокальной сфере[72]. Дополнительные нюансы, указывающие на отличие транскрипций арий от камерной вокальной литературы, не связаны с акустической стороной и лежат скорее в плоскости театральных ассоциаций. Если в песнях Шуберта – Листа фактурные детали, вводимые транскриптором, словно призваны заменять отсутствующий литературный текст, то в обработках оперного происхождения амплификация может быть оправдана аллюзиями театрального свойства.
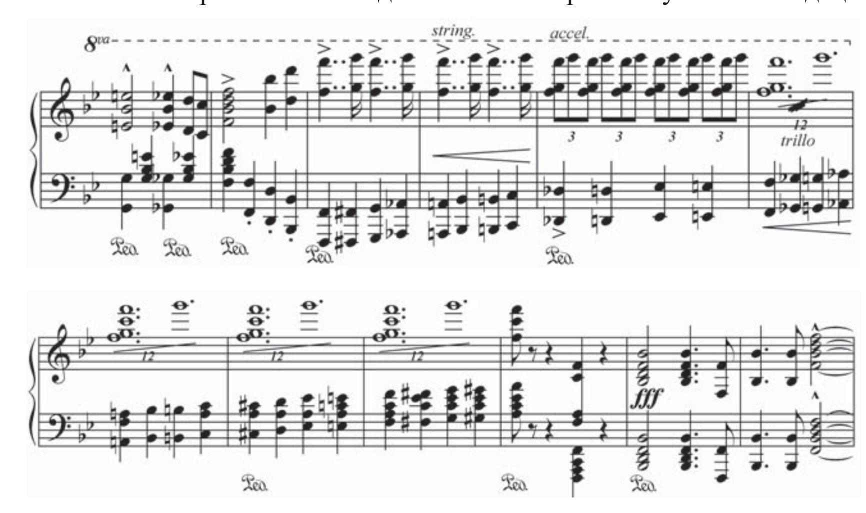
Транскрипцию баллады Сенты из оперы Вагнера «Летучий голландец» Лист начинает фатальной темой, получившей у музыковедов название «лейтмотива роковых предчувствий»[73]. Эти секундовые ходы, сопровождаемые меняющейся гармонией, вырастают из последней интонации побочной партии увертюры, и здесь они добавлены Листом. На теме побочной партии увертюры – «лейтмотиве искупления» – построена сама баллада. «Лейтмотив моря», появляющийся в аккомпанементе в качестве рефрена, Лист расширяет за счет увеличения амплитуды хроматических пассажей. У Вагнера окончание баллады не носит замкнутого характера – она естественно пе-

[72] Напомню, что большая часть транскрипций из трактата Тальберга «Искусство пения применительно к фортепиано» принадлежит именно оперной сфере.

[73] ***Левик Б.*** Рихард Вагнер. М., 1978. С. 117.

реходит в хоровую сцену. Лист завершает транскрипцию неистовыми тактами первого действия, которые у Вагнера повторяются еще в интродукции ко второму действию и связаны с образом корабля-призрака. Торжественное провозглашение «лейтмотива искупления» переходит в яростное скандирование роковой интонации и к утверждению основного кварто-квинтового лейтмотива оперы, где Лист средствами фортепиано стремится передать всю мощь вагнеровского оркестра (*пример 128*).

128. Вагнер – Лист. Баллада Сенты из оперы «Летучий голландец»

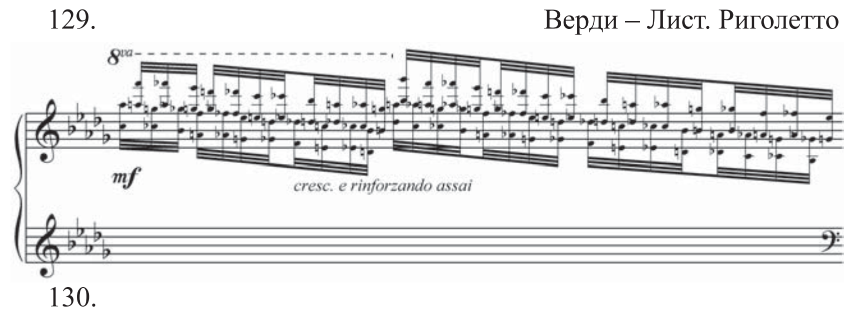


В небольшом, хотя и центральном по значению, эпизоде оперы Лист концентрирует основные драматургические линии вагнеровской партитуры. Допускаемая им *амплификация* баллады вписывает ее текст в определенные контекстуальные параметры. При помощи фортепианной инструментовки симфонического плана Лист передает не только вокально-оркестровые эффекты оригинала, но и создает некий концентрированный *аналог сценического действия*. Поэтому прием *конверсии* приобретает здесь иное значение, нежели в транскрипциях оркестровых произведений. *Это конверсия, переводящая в инструментальный план средства оперной драматургии.* Этим транскрипции Листа разительно отличаются от обработок Тальберга, в которых главное внимание уделяется иллюзорно-акустической стороне.

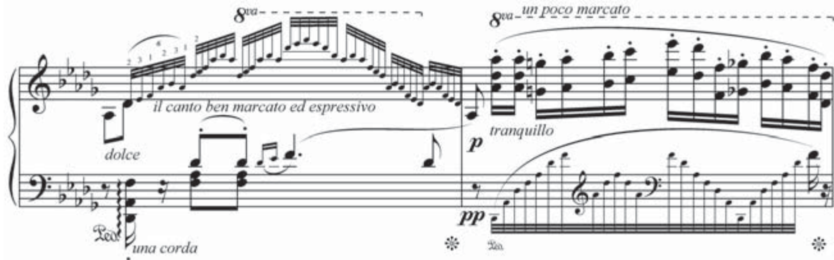
Подобное различие свойственно также транскрипциям ансамблевых номеров, выполненных Тальбергом и Листом. В тальберговской

обработке квартета *«A te o cara»* из оперы Беллини «Пуритане»[74] прекрасно передается вокальный характер мелоса и стройное, согласное звучание четырех голосов, лишенных (кроме тесситуры) каких-либо характерных примет. Парафраза Листа на темы из «Риголетто» Верди насквозь театральна. В ее основе лежит квартет из IV действия оперы. Интродукция и бравурная кода, добавленные Листом, выполняют роль метафорического занавеса. Обильная амплификация виртуозного плана подобна богатому декоративному убранству театрального зала, которое создает атмосферу волнующего события. При помощи фортепианной инструментовки Лист рельефно очерчивает характеры персонажей, которые явственно различимы и в ансамбле. Даже пассажи, которые, на первый взгляд, кажутся данью виртуозности, драматургически оправданы. Стремительные мартеллатные сексты естественно продолжают насмешливую реплику Маддалены (*пример 129*), а орнаменты, обвивающие льстивые фразы Герцога, строятся на их интонациях (*пример 130*).

129. Верди – Лист. Риголетто



130.
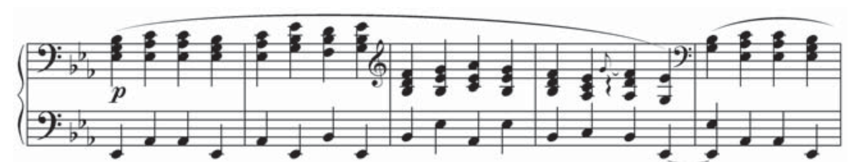


Внешний антураж листовской парафразы предоставляет возможность ее трактовки в элегантно-виртуозном ключе. Именно так, по мнению Г. Когана, ее интерпретирует А. Есипова. Такому прочтению он противопоставляет исполнение Ф. Бузони, в котором, по словам

[74] L'art du chant appliqué au piano, Op. 70. 1 Serie, №1.

Б. Яворского, «все внимание было направлено на изумительно верную передачу типично итальянского оперного представления <…>: победно шествовал оперный тенор, жеманничала субретка, патетически скандировала героиня, драматически форсировал баритон…»[75] Это трактовка музыканта-интеллектуала XX века, не лишенная некоторой доли иронии над условностями отображенного жанра.

Транскрипции хоровых эпизодов имеют свою предысторию еще вне оперной сферы в традиции хоральных обработок. Аккордовый тип фактуры сформировался именно под влиянием жанра хорала. Хоральный склад характеризуется строгим голосоведением, мерным ритмом, ровной плотностью фактуры. Типичным образцом здесь является средний раздел Ноктюрна соль минор (ор. 37, № 1) Шопена (*пример 131*).

131. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37, № 1



Хор в опере воплощает, как правило, объективное начало и представляет статичные моменты оперной драматургии. Поэтому обработки завершенных хоровых эпизодов далеко не всегда связаны с иллюзией театрального действия. Даже если эта связь существует, то она носит не драматический, а картинно-иллюстративный характер. Например, в транскрипции хора пилигримов из «Тангейзера» Вагнера Лист создает обобщенный эффект приближения-удаления паломников. Но в целом транскрипции отдельных хоровых номеров из опер и произведений кантатно-ораториальных жанров принципиально не отличаются друг от друга. Следовательно, вполне правомерно их рассматривать в одной рубрике.

Передача на рояле слитного звучания хора в сопровождении оркестра требует рельефного разделения фактурных планов, представляющих эти звуковые сферы. При этом многоголосная партия хора образует в фортепианной партитуре целостный компактный слой, как это сделано у Листа в транскрипции из «Реквиема» Моцарта (*пример 132*). Оркестровая партия здесь разделена на два плана и передана левой руке, а хоровой массив поручен правой.

[75] Цит. по: ***Коган Г.*** Ферруччо Бузони. С. 87.
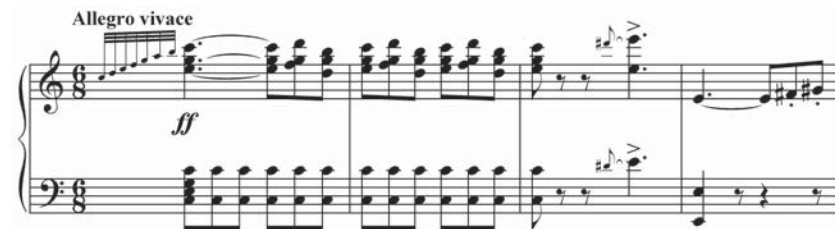
132. Моцарт – Лист. *Lacrimoza*

Многочисленный исполнительский аппарат, применяемый в оркестрово-хоровых партитурах, предполагает естественную *редукцию* при воплощении на фортепиано. *Амплификация* в виде виртуозных добавлений здесь не целесообразна, потому что коллективное начало, свойственное хоровому исполнительству, стремится к строгости и простоте. Она возможна лишь для передачи масштабности, объема звуковой массы, соразмерного акустической природе фортепиано. *Адаптация* и *конверсия* применимы на тех же условиях, которые были рассмотрены в разделе, посвященном оркестровой сфере. Хор здесь воспринимается как некий метаинструмент, объединяющий в одном звучании весь диапазон вокального начала.
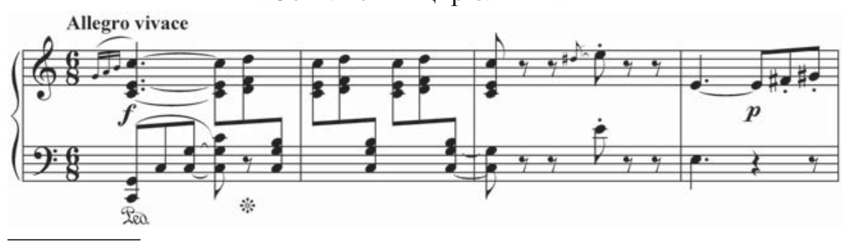
В отличие от хоровых номеров, не слишком часто становившихся объектами формально завершенных транскрипций, увертюры, антракты, вставные балетные сцены постоянно привлекали внимание транскрипторов. Здесь можно отметить два типа объектов: (1) значительные симфонические произведения, входящие в состав оперной партитуры, но обладающие относительной самостоятельностью; (2) непродолжительные острохарактерные или иллюстративные фрагменты, способные превратиться в эффектные фортепианные миниатюры. Как правило, произведения первого типа наравне с симфониями входят в концертный репертуар оркестров. Принципы их обработки для фортепиано ничем не отличаются от тех, о которых говорилось при анализе взаимодействия фортепианной и оркестровой сфер. Не случайно в упомянутом разделе рассматривались листовские транскрипции увертюры к «Тангейзеру», обработки заключительной сцены из «Тристана и Изольды», сделанные Жаэлем и Мошковским. Фрагменты второго типа обычно не столь концептуальны, но обладают яркой изобразительностью и способностью к самостоятельному существованию независимо от контекста. Именно они составляют основной массив популярной симфонической музыки. Хорошим примером здесь является «Полет шмеля» Римского-Корсакова из оперы «Сказка о царе Салтане», который стал объектом многочисленных виртуозных транскрипций для различных инструментов[76]. Произведения подобного плана предоставляют большой простор для *инструментальной* фантазии транскрипторов, создающих яркие концертные номера.

Содержательная полнота оперного фрагмента осуществима только в контексте. В транскрипциях мастеров XX столетия присутствие контекста получает дополнительное *историческое измерение*, которое осознается благодаря особенностям фортепианной инструментовки. В искрометной концертной обработке арии Фигаро из оперы Россини «Севильский цирюльник» Г.Р. Гинзбург находит адекватные средства воплощения виртуозной легкости, остроумия, артистической непринужденности – качеств, неразрывно связанных с представлениями о *жанре* итальянской комической оперы. Достаточно сравнить неуклюжий текст клавира с практичным фактурным решением Гинзбурга, чтобы почувствовать все пластическое изящество и целесообразную ловкость его инструментовки (*примеры 133 и 134*).

133. Россини. Каватина Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» (клавир)
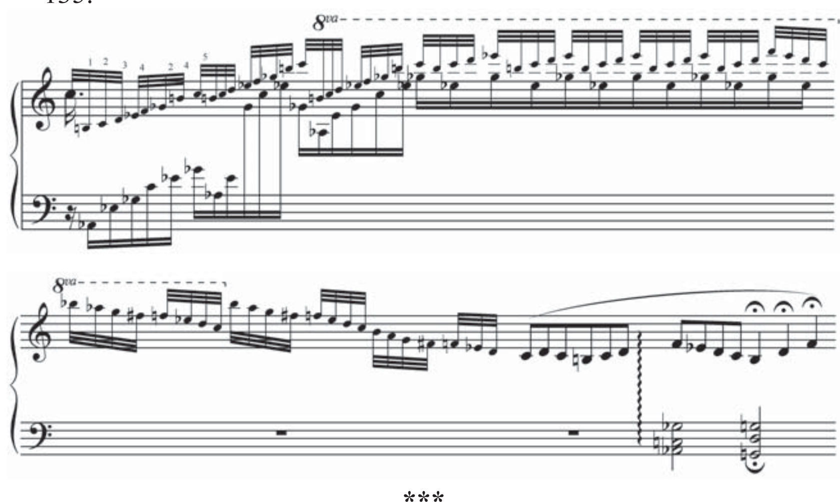


134. Россини – Гинзбург. Каватина Фигаро из оперы «Севильский цирюльник»



[76] Помимо популярной транскрипции С. Рахманинова, здесь можно назвать сверхвиртуозную обработку Д. Циффры и Étude Fantastique (№ 1 из Двенадцати этюдов во всех минорных тональностях, 1987) М.-А. Амлена.

В этой обработке традиции вокальной виртуозности передаются посредством виртуозности инструментальной. Привычные по исполнению многих баритонов вставные каденции не переносятся буквально, а заменяются фортепианным эквивалентом, в котором ассоциативно просматривается «сценическая повадка» оперного персонажа (*пример 135*). В механизм восприятия транскрипции включается историческая «память жанров» – итальянской комической оперы и виртуозной инструментальной фантазии на оперные темы.

135.



***

В рассмотренных обработках композиционные добавления и привнесенные смыслы непосредственно вырастают из оригинальных партитур, их самостоятельной жизни во времени и на сценических подмостках. Однако в многообразном мире транскрипций существуют примеры, когда подлинник становится лишь поводом для создания новой художественной реальности, сохраняющей лишь опосредованную связь со своим прообразом. В этом случае дело не ограничивается применением фортепианной инструментовки. Транскриптор решительно меняет гармоническую структуру и вносит такое количество композиционных добавлений, что обработка приобретает статус оригинального произведения[77]. Формально образцы подобного рода выходят за рамки данного раздела. Но так как фортепианная инструментовка играет значительную роль в указанной трансформации,

[77] Бузони применял в этих случаях термин *Nachdichtung*.

представляется необходимым остановиться на одном таком примере – «Песне индийского гостя» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», пересочиненной Кайкхосру Шапурджи Сорабджи[78].

Пьеса Сорабджи называется *Pastiche on the Hindu Merchant's Song from "Sadko"* by Rimsky-Korsakov. Она написана в 1922 году и впервые издана Музыкальным архивом Сорабджи в 1992 году под редакцией Марка-Андре Роберже[79]. Вступление, с его изысканной гармонизацией, прихотливым сплетением линий и легкой ладовой деформацией мелодического материала, вкрадчиво и гипнотически вводит в завораживающе-ирреальную атмосферу сочинения, которое с начала и до конца исполняется пианиссимо (*пример 136*). У Римского-Корсакова тема сначала появляется у флейты и английского рожка, а затем уже в партии солиста. Сорабджи не передает различия оркестрового и вокального тембров, а при каждом повторении мелодии оп-

[78] Имя и творчество этого музыканта пока не пользуются широкой известностью. Поэтому приведу краткую биографическую справку.

Кайкхосру Шапурджи Сорабджи (1892–1988) – английский композитор, пианист, музыкальный критик и эссеист испанско-сицилийско-иранского происхождения. (Настоящее имя – ***Леон Дадли***). Получил частное образование. С детских лет отличался огромной любознательностью ко всем новаторским явлениям музыкального искусства. Вел независимый и скромный образ жизни, не заботясь о распространении своих сочинений и считая их неподходящими для современной концертной практики. До 1945 года писал критические статьи в *The New Age* and *The New English Weekly*.
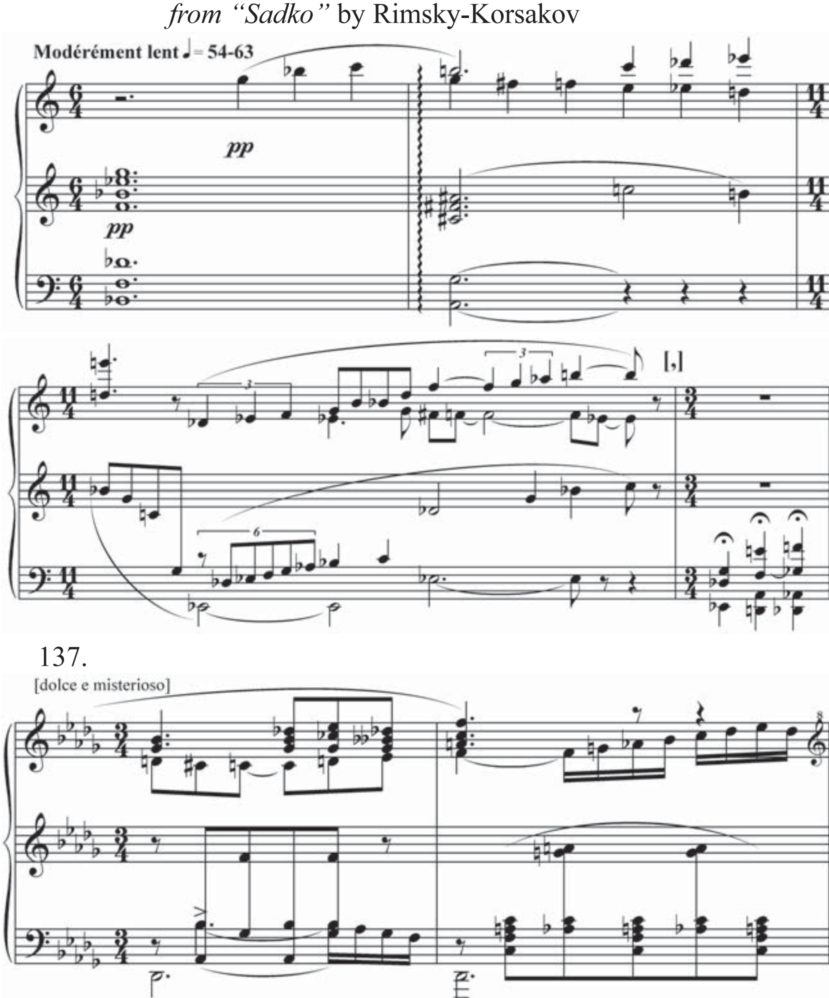
Автор большого количества оркестровых, органных, вокальных и фортепианных произведений огромной трудности и оригинальности. На стиль Сорабджи оказали влияние Бах, Р. Штраус, Равель, поздний Скрябин, Метнер, ранний Шёнберг, Бузони. В нем сочетается полифоническая линеарность с изысканным и смелым гармоническим колоритом; традиционная европейская композиторская техника со своеобразным типом внесобытийной временной организации, в котором ощутимо влияние культуры Востока. Его основное фортепианное произведение – *Opus clavicembalisticum* (1929–1930) по своей формальной структуре напоминает *Fantasia contrappuntistica* Ф. Бузони и имеет продолжительность исполнения более четырех часов. Плотная и чрезвычайно детализированная фортепианная фактура часто записывается композитором на трех и четырех нотных строчках с использованием индивидуальных графических знаков. Среди других фортепианных сочинений: *Gulistan (The Rose Garden: Saadi)* – 1940; Сто трансцендентных этюдов (1940–1944); транскрипции сочинений Баха, Шопена, Оффенбаха, Бизе, Р. Штрауса, Римского-Корсакова.
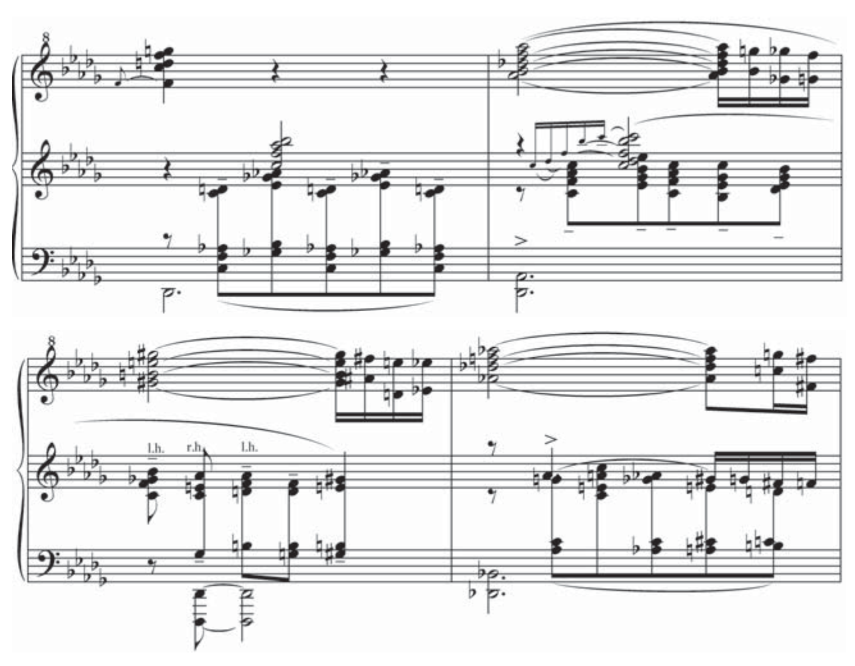
Произведения Сорабджи начинают исполняться и записываться с конца 80-х годов. Среди исполнителей его фортепианных произведений – Джон Огдон, Йонти Саломон и Марк-Андре Амлен. Изучением и распространением сочинений Сорабджи занимается ***The Sorabji Music Archive (Easton Dene, Bailbrook Lane, Bath, BA1 7AA, England)***, по материалам которого написана эта справка.

[79] Редактору принадлежит исследование транскрипторской техники Сорабджи, примененной в этом сочинении, в сопоставлении с методом Бузони. См.: ***Marc-André R.*** The Busoni Network and the Art of Creative Transcriptions // Canadian University Music Review 11, no.1 (1991). P. 68-88.

летает ее новыми узорами, взятыми из «интонационного фонда» оригинала. Интонации хроматического раздела («Есть на синем море…») прорастают еще в среднем голосе начальной фразы, которая, в свою очередь, будет сопровождать этот раздел. Фактура пьесы выткана наподобие прекрасного восточного ковра, орнаменты которого сплетаются в сложной симметричной последовательности. Терпкие, пряные, словно мерцающие гармонии на неизменном органном пункте (Des) навевают сонную негу (*пример 137*).

136. К.Ш. Сорабджи. *Pastiche on the Hindu Merchant's Song from "Sadko"* by Rimsky-Korsakov





Фортепианная инструментовка пастиччо чрезвычайно изощренная и предполагает тончайшую дифференциацию звуковых планов. В ней отразился богатейший опыт постромантической оркестровки и фортепианных стилей начала XX века, развивающихся в рамках расширенного понимания тональности и хроматизации гармонического языка. По сравнению с инструментовкой Листа, здесь значительно усложнено взаимодействие между пластами фактуры, и сами пласты не подчиняются строгой иерархии соотношений. Даже на протяжении одного такта здесь иногда трудно указать, что является главным, а что второстепенным. Если в XIX веке фортепианное искусство, открывая для себя симфоническую трактовку инструмента, осваивало сферы иной инструментальной природы, двигаясь вслед за ними, то в веке XX оно преодолевает эту зависимость и перестает быть ведомым. Когда, например, Равель оркеструет свои фортепианные произведения, то меняется только масштаб звучания, но по уровню мастерства невозможно отдать предпочтение какому-либо из вариантов. Культура ассимилированных внефортепианных звучаний получает максимально приближенное воплощение в рамках возможностей рояля, которые совершенствовались, примеряясь к недостижимым звуковым идеалам. Истинно фортепианные произведения

Дебюсси, Равеля, позднего Скрябина, Шимановского по богатству и красочности фортепианной инструментовки вполне сравнимы с высшими достижениями современного им оркестрового письма. ***Возникает ситуация, когда центростремительная и центробежная тенденции подходят к преодолению своей противоположности и приближаются к тождеству.***

Итоги главы:

1. Центробежная тенденция сопряжена с развитием тембро-во-ассоциативного мышления, которое позволяет композиторам и исполнителям средствами фортепиано воспроизводить звуковые особенности иной инструментальной и внеинструментальной природы.

2. Посредством центробежной тенденции осуществляется познание и расширение имманентных свойств инструмента.

3. Центробежная тенденция тесно связана с транскрипторским искусством, которое предполагает изменение инструментального статуса оригинала при иллюзорном сохранении его некоторых акустических и художественных особенностей.

4. Фортепиано наиболее активно контактировало с вокальной, органной, скрипичной, оркестровой и оперной сферами. Именно эти сферы оказывали наибольшее влияние на расширение звуковых возможностей инструмента.

5. В процессе этих контактов вырабатывались специфические средства передачи на фортепиано звучаний иной инструментальной природы.

6. Эти средства активно использовались и совершенствовались при создании транскрипций. На их основе в художественной практике были выработаны технические приемы создания транскрипций:

• адаптация, изменяющая звуковой облик и фактуру оригинала в соответствии с возможностями инструмента-адресата;

• редукция – это, прежде всего, снятие реальных тембровых различий, их перевод в нейтральное звуковое поле фортепиано; иногда – это частный случай адаптации, сводящей фактуру подлинника к основным структурным элементам, исполнимым на фортепиано;

• амплификация, которая также может быть связана с адаптацией, так как разрастание изначального текста нередко про-

изводится под влиянием инструментального фактора – из-за иных акустических и технических условий;

• конверсия, определяемая нахождением специфического фортепианного эквивалента звукового образа оригинала.

7. Отмеченные технические приемы тесно взаимосвязаны и применяются комплексно в зависимости от цели и художественного замысла транскриптора.

8. Редукция наиболее наглядно проявляется в «культуре клавираусцуга», амплификация – в транскрипциях виртуозного плана, конверсия обобщает средства воплощения звуковых особенностей конкретных инструментов, ставшие всеобщим достоянием и встречающиеся в различных композиторских стилях.

9. В оперных транскрипциях конверсия переводит сценическую драматургию в инструментальный план.

Наиболее универсальным приемом, меняющим инструментальный статус подлинника, является адаптация

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
ВИРТУОЗНОСТЬ

1. Сущность виртуозности

Виртуозность является неотъемлемым свойством многих фортепианных транскрипций, в которых под воздействием инструментального фактора порой значительно изменяются текст и образный строй оригинала. В эпоху романтизма развитие инструментальной виртуозности способствовало возникновению жанра концертной фантазии, непосредственно соприкасающегося с миром транскрипций. Поэтому в рамках комплексного подхода к феномену фортепианной транскрипции изучение виртуозности представляется необходимым.

Слово *«виртуозность»* происходит от латинского *virtus*[1], что означает: доблесть, талант. В широком смысле ***виртуозность предполагает осознание относительно самостоятельной и высокой эстетической ценности исполнительской стороны воплощения замысла в любой творческой сфере***.

Еще в эпоху античности обособление исполнительского умения нашло свое выражение в высказывании Аристотеля, отделившем эстетическую ценность изображения от эстетических качеств изображаемого. В «Поэтике» он формулирует это следующим образом: «На что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы»[2]. Позднее, Альбрехт Дюрер, рассматривая *исполнительскую красоту*, преобразующую даже безобразный предмет в совершенное произведение



Рис. 7. *Монета эпохи Римской республики: Виртус (Доблесть) и Гонор (Почесть), Национальный музей, Рим.*

[1] *Virtus* – в римской мифологии богиня, персонификация доблести, военного мужества и гражданского долга. См.: ***Мифологический*** словарь. М., 1991. С.124.

[2] ***Аристотель.*** Поэтика // Сочинения: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 648.

искусства, пишет: «Велико то искусство, которое в грубых, низменных вещах способно обнаружить истинную силу и искусность»[3]. Итак, *совершенное мастерство обладает определенной эстетической автономностью и может быть оценено независимо от объекта его применения*.

Понятие виртуозности возникает в результате некоего *абстрагирования исполнительской стороны созидательного деяния от идеального единства замысла и его осуществления*[4]. Переходя в область музыкального исполнительства, отметим, что истинная виртуозность способна возвести в ранг высокого искусства даже изначально ущербное с художественной точки зрения произведение. Вот свидетельство очевидца о том, как Бах исполнял партию *continuo*: «Превосходнейший Бах владел сим <…> способом в высочайшей мере, благодаря ему не мог не заблистать верхний голос. Даже если в оном не было жизни, Бах пробуждал ее в нем своим искусным сопровождением. Он умел столь совершенно подражать ему правой или левой рукою или неожиданно противопоставить ему другую тему, что слушатель готов был присягнуть, что будто так всё и написано со всем тщанием»[5]. По поводу рахманиновского репертуара Л. Гаккель пишет: «Во всём блеске, во всей мощи своего демонического пианизма Рахманинов играл пьесы салонного репертуара, а их было так много в его программах, что подумаешь об особом удовольствии, с которым гениальный исполнитель преображал эти пьесы и их авторов по своему образу и подобию. <…> Неприхотливые пьесы-багатели получали второй “образный план”»[6]. Обращаясь к транскрипторской сфере, сошлемся на мнение виртуоза фортепианной транскрипции Л. Годовского, который полемически заявляет: «Транскрипция, обработка, парафраз, если они задуманы в творческом плане, являются чем-то реально существующим, что по своей ценности может явиться в свою очередь шедевром и даже превосходить оригинальное сочинение композитора»[7].

[3] Цит. по: ***Лосев. А.Ф.*** Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 518.

[4] См.: ***Бородин Б.*** Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение. Кемерово, 2005. Вып. 4. С. 221-224.

[5] ***Катунян М. И.*** Импровизация на основе *basso continuo* // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. ПИ. Чайковского. Сб. 37). М., 2003. С. 147. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[6] ***Гаккель Л.*** Пианисты // Русская музыка и ХХ век. М., 1997. С. 683-684. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[7] ***Годовский Л.*** По поводу транскрипций, обработок и парафраз // ***Годовский Л.*** Транскрипции. Для фортепиано. М., 1970. Вып. 1. С. 3. (Разрядка моя. – Б.Б.).

Сделаем вывод: *виртуозность обладает значительным трансформирующим потенциалом*, способным, если это необходимо, возвысить и облагородить объект своего приложения. Подобно тому как совершенное мастерство художника-виртуоза увековечивает изображаемые им обыденные предметы; так и выдающиеся качества интерпретации или обработки словно бы замещают художественные недостатки интерпретируемого (в письменном или звучащем виде) произведения.

Основу этой преобразующей способности составляет полное владение материалом и средствами своего искусства, составляющее «доблесть» художника. Виртуозность утверждает господство творящего духа над косностью материи: скульптор одушевляет глыбу мрамора, композитор повелевает миром звуков, исполнитель покоряет свой инструмент. Виртуозность может проступать в одухотворенной замыслом редкостной композиторской технике (и даже в отдельных ее деталях – мастерстве полифонии, оркестровки), в исключительной и глубоко содержательной искусности исполнителя, а иногда и в сочетании всех перечисленных факторов. Средства становятся соизмеримыми с целью, ремесло превращается в искусство. Виртуозность предстает перед нами как нечто удивительное и необычное, намного превосходящее добротный, но бескрылый ремесленный уровень дерзновенным полетом замысла и особенно – *качеством его воплощения*, которое само по себе способно доставлять эстетическое наслаждение покоряющим *совершенством как самого творческого акта, так и его результата*.

Р. Шуман пишет: «Созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет»[8]. Настоящее виртуозное мастерство в осуществлении задуманного сказывается в органичности и артистической непринужденности – за внешней простотой и кажущейся легкостью мы прозреваем божественную природу творческого процесса. Дж. Вазари утверждает: «Искусству должны всегда сопутствовать изящная легкость и прекрасная чистота цветов, а произведение в целом следует доводить до совершенства не с напряжением жестокой страсти, так, чтобы людям, смотрящим на него, не приходилось мучиться от страстей, которыми, как видно, был обуреваем художник, но чтобы они радовались счастью того, руке которого дарована небом такая искусность, благодаря которой вещи получают свое завершение, правда, с наукой и трудом, но без всякого напряжения, причем настолько, чтобы там, где они помещены, они зрителю не казались мертвыми, но

[8] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2А. С. 172.

живыми и правдивыми»[9]. Эта *обманчивая легкость творчества*, пластичность внешнего выражения станут непреходящей эстетической ценностью *подлинной виртуозности*.

Иллюзия простоты и естественности в преодолении самых сложных технических задач возникает благодаря запасу мастерства, его избытка по отношению к повседневным запросам[10]. В публичных проявлениях виртуозности нередко присутствуют ощутимые элементы игры – в том смысле, как ее понимал Й. Хейзинга: увлеченность, упоение самим процессом воплощения, ликующее чувство радостного напряжения, сопровождающее смелый выход за пределы обыденности. Виртуозность пронизана пьянящими флюидами риска, когда творческое деяние, требующее доблести и мужества, осуществляется как бы «поверх барьеров», установленных тварной природе человека. Дерзкий «эксперимент духа», некогда произведенный, уже зафиксированный в факте искусства или происходящий в данную минуту, сейчас – на наших глазах, вызывает гордость за ту сопричастность высшим образцам творческих способностей человека, которую нам дарит художник.

Любая творческая сфера, развиваясь во времени, накапливает и передает последующим поколениям «опыт мастерства», некий устойчивый свод традиций, составляющий «профессиональный ценз». Но для некоторых наиболее одаренных представителей профессиональных цехов, которые в совершенстве овладевают каноническими умениями и навыками, вдруг становятся тесными традиционные установления и нормы. Беспокойный творческий дар побуждает их к отказу от привычного, вызывает настоятельную потребность выразить то, что еще никто не выражал, сделать так, как еще никто не делал. Это «бесстрашие творчества» прекрасно выразил испанский монах Томас де Санкта Мария, который во «Введении» к своему трактату «Искусство игры фантазии» (1565 г.) писал: «Я употребил шестнадцать лучших лет жизни, проводя день и ночь в неустанной работе; каждый день я находил новые обстоятельства, отвергал старые и вновь составлял ее [книгу], пока не достиг совершенства и не нарушил общих правил»[11].

[9] ***Вазари Дж.*** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1993. Т. 1. С. 115.

[10] Об этом пишет В. Янкелевич (см.: ***Jankelevitc V.*** Liszt et la rhapsodie : Essaie sur la Virtuosité. Paris, 1979. P. 17).

[11] Цит. по: ***Фролкин В.*** Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи ренессанса (По трактату Томаса де Санкта Мария «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство. М., 1983. Вып. 10. С. 220. (Разрядка моя. – Б.Б.).

Виртуозности в высокой степени присуще бесстрашие. Стремление к совершенству, свойственное подлинной виртуозности, не останавливается перед нарушением «общих правил» – она их создает сама. Индивидуальные достижения, поначалу удивленно и недоверчиво воспринимаемые консервативной профессиональной средой и косным общественным мнением, впоследствии находят своих адептов и постепенно становятся образцом для подражания. «Активная» клавирная виртуозность сонат Скарлатти, необычная для барочного музыканта, оказывается востребованной и любимой позднейшими виртуозами. Демоническая виртуозность Паганини, вызывавшая ассоциации с инфернальной сферой, и листовская броская виртуозно-концертная манера, шокировавшая Фильда и Глинку, превращаются в эталон романтического исполнительства. Рационалистическая виртуозность и интеллектуализм Бузони, отпугивавшие эпигонов романтизма, признаются началом новой эпохи в искусстве интерпретации. Идеи, считавшиеся самонадеянными и экстравагантными (например, фортепианные «монологи» Листа), принимаются в качестве общепризнанной нормы, сложнейшие произведения, некогда доступные лишь единицам, становятся основой репертуара большинства концертантов. Следовательно, виртуозность, стремясь к абсолюту, прокладывает новые пути, *расширяет представление о возможном в искусстве*.

Подытожим сказанное. ***Виртуозность означает высочайший уровень исполнительского мастерства в любой творческой сфере, расширяющий границы возможного, обладающий самостоятельной эстетической ценностью и способностью преображать объект своего приложения.*** Этот трансформирующий потенциал виртуозности в полной мере проявится в музыкальном исполнительстве и окажет значительное воздействие на транскрипции, особенно в романтический период.

2. Формирование понятия виртуозности

«Виртуозность стара, как сама музыка»,– отмечает В. Янкелевич[12]. Она обладает качеством исторической изменчивости, которая определяется господствующими в ту или иную эпоху критериями профессионализма. Согласно энциклопедическому определению, «***профессия*** (лат. *professio* – официально указанное занятие, специальность,

[12] ***Jankélévitc V.*** Liszt et la Rhapsodie. P. 11.

от *profiteor* – объявляю своим делом) – род трудовой деятельности (занятий) человека, владеющего комплексом специальных теоретических знаний и практических навыков, приобретенных в результате специальной подготовки, опыта работы. Профессиональная деятельность обычно является основным источником дохода»[13]. Исходя из этого определения, профессионализм и виртуозность отнюдь не тождественны. Но виртуозность возможна лишь в присутствии профессионализма, который становится питательной средой и «активным фоном» виртуозности.

Важнейшим механизмом, способствующим профессионализации исполнительства, явилась практика *музыкальных турниров*, известная с эпохи античности. Музыкальным аналогом знаменитых Олимпиад были происходившие около святилища Аполлона в Дельфах Пифийские игры, позднее – Панафинеи[14]. Наиболее искусный, с точки зрения судей, музыкант признавался победителем состязания. Следовательно, исполнительское искусство становится *объектом суждений*, и в общественном сознании уже утверждаются *критерии его оценки*, что означает *признание автономии* и весьма высокого статуса этой деятельности.

В эллинистический период появляются артисты-гастролеры, выступающие на празднествах. Они объединяются в профессиональные ассоциации, именуемые «Союзами дионисийских артистов». Возросший уровень мастерства ставит барьер между профессионалами и любителями, причем определенная дифференциация возникает уже и в самой профессиональной среде. Согласно Аристиду Квинтилиану, для любителей предназначена музыка, написанная в диатонических ладах, для профессионалов – в хроматических; и лишь немногочисленным искусным и утонченным музыкантам доступна энгармоническая музыка[15]. Появление элитной страты «профессионалов высшей квалификации» вполне правомерно квалифицировать как ***формирование содержания виртуозности***, хотя самого термина еще не существовало[16]. Подлинным виртуозом можно назвать «авангардиста древности» Тимофея из Милета (449–359 до

[13] ***БСЭ***.: 3-е изд. Т.21. С. 155., стлб. 451.

[14] См.: ***Герцман Е. В.*** Музыка Древней Греции и Рима. СПб, 1995. С. 145-177.

[15] См.: ***Дуков Е.В.*** Цит. соч. С. 87. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[16] См.: ***Бородин Б.*** Виртуозность и виртуозничество в эпоху античности // Матлы Всерос. науч.-практ. конф. «Художественное образование: инновации и традиции»: В 2 ч. Пермь, 2004. Ч. 1. С. 13-20.

н.э.). Его искусство превзошло возможности традиционной семиструнной кифары, и он увеличил количество струн до одиннадцати. Это новшество было решительно осуждено в декрете спартанских эфоров, постановившем отсечь «лишние» струны[17].

Римская гигантомания преобразила традиции греческой культуры. Пышные празднества и церемонии Древнего Рима, занимавшие во времена империи почти полгода, нуждались, прежде всего, в функциональной инструментальной музыке торжественных шествий и площадных зрелищ, которые поражали своим размахом. Например, в дионисийских процессиях участвовало более 600 певцов и кифаредов. Соревнования солистов, проходившие в специально выстроенных открытых одеонах, привлекали огромное количество публики. Победители окружались невероятным почетом: им дарили роскошные подарки, увековечивали их имена в камне, сравнивали их с богами[18]. Инструментальное искусство Рима отличалось также *развитой инструментальной специализацией*. Статус музыканта-инструменталиста обычно зависел от строго регламентированной области применения его инструмента[19].

Итогом античного периода можно назвать: (1) ***профессионализацию «мусического искусства»***; (2) ***отчетливое отделение исполнительской стороны и осознание ее эстетической ценности***; (3) ***намечающуюся дифференциацию этой области по уровню мастерства***; (4) ***появление феномена (но не понятия) виртуозности, в том числе и в инструментальной сфере.***

Средневековая культура выработала свой господствующий тип исполнителя-профессионала, который был в большей степени связан с сакральной сферой, нежели с бытовой, и тяготел к анонимности. Бóльшая самостоятельность исполнительской стороны характерна для светской феодально-замковой культуры и творческих состязаний в рыцарской, а затем и в бюргерской среде, продолживших традицию античных агонов[20].

[17] См.: ***Герцман Е.В.*** Цит. соч. С. 226-229.

[18] См.: ***Татаркевич В.*** Античная эстетика. М., 1977. С. 207-208.

[19] ***Дуков Е. В.*** Цит. соч. С. 91-100.

[20] См.: ***Sauer K.*** Die Meistersinger. Lpz., 1935; ***Schnell F.*** Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule. Augsburg, 1956; ***Nagel B.*** Meistersang. Stuttg., 1962; ***Иванов К.А.*** Трубадуры, труверы, миннезингеры. СПб., 2001; ***Haines J.*** Eight Centuries of Troubadours and Trouveres. Cambridge University Press, 2004.

Инструментальная музыка занимала низшее положение, по сравнению с вокальной, и осознавалась как сугубо земное, прикладное явление. Лишь в соединении с божественным глаголом музыка обретает черты высокого искусства. Исполнительское умение имеет значение лишь в той степени, в какой оно способно передать без искажений высшие истины. Блаженный Августин писал: «Я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они х о р о ш о с п е т ы; плохое пение такого действия не оказывает»[21].

Восприятие музыки как объективной научной дисциплины, «прикладной математики» с теологическим оттенком, оставляло личности музыканта лишь служебные функции. Строго следуя канонам, он, в меру своего умения, должен был лишь старательно воплощать в доступной человеку чувственной форме предвечную гармонию всего сущего. Мастерство здесь полностью подчиняется идее долженствования и лишено черт субъективного волеизъявления. Оно смиренно перед ликом Абсолюта и не претендует на чью-либо оценку. Согласно Боэцию, подлинный «человек музыки» постигает ее «не рабством дела, а силой созерцания»[22].

Такое понимание исполнительского искусства несет в себе высокое ***этическое*** начало и является важнейшим ***итогом развития средневековой культуры в области исполнительства***. Оно сохранится в памяти культуры и послужит основой формирования особого типа виртуозности, в котором высокий уровень мастерства необходим для того, «чтобы у с т р а н и т ь и з п о л я з р е н и я с а м м е х а н и з м и с п о л н е н и я, его технические особенности»[23], наиболее полно передать некое важное послание, словно «минуя инструмент».

Эпоха Возрождения имеет важнейшее значение для виртуозности (в том числе – инструментальной) и для транскрипторского искусства. Во-первых, само понятие виртуозности в его наиболее широком смысле является детищем Ренессанса. Во-вторых, индивидуализм эпохи приводит к появлению персонального «носителя» понятия – возникает и утверждается фигура виртуоза, которая бу-

[21] ***Блаженный Августин.*** Исповедь. М.: «Гендальф», 1992. С. 296. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[22] Цит. по: ***Майоров Г.Г.*** Судьба и дело Боэция // ***Боэций.*** «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 344.

[23] ***Gould G.*** Non, je ne suis pas du tout excentrique. Un montage de Bruno Monsaingeon. Paris. P. 138. (Разрядка моя. – Б.Б.).

дет модифицироваться в последующем историческом развитии, сохраняя при этом неизменное смысловое ядро. В-третьих, становление инструментализма, его обособление в самостоятельную сферу музыкального творчества здесь происходит на базе инструментальных переложений вокальных произведений – *формируются основы техники транскрипции*.

Идеалом ренессансного человека-творца была всесторонне развитая личность – *homo universale*. Ее потенциал воплощался в доблестных деяниях, достойных уважения современников и памяти потомков. Так *человек универсальный* становился *человеком доблестным* – ***homo virtuoso***. В эпоху Возрождения *доблесть* увенчивала чело не только искусного художника, артиста, но и мастера-ремесленника, образцово владеющего технологией своей профессии, ученого, обладающего обширными познаниями, или мудрого правителя, радеющего о процветании своего края. Как раз в таком значении слово *доблесть (virtus)* употребляется в «Государе» Макиавелли, в жизнеописании Бенвенуто Челлини[24] или в трактате Дж. Вазари[25].

Искусство Ренессанса стремится запечатлеть окружающий мир в жизнеподобных формах. Иллюзия пространства, созданная на полотне при помощи перспективы, дыхание жизни, таящееся в скульптуре («лишь разбуди – она заговорит»), шум битвы или разноголосица рыночной площади, переданные при помощи музыкально-организованных звуков, то есть пересоздание чувственных явлений в ином материале – это *идея транскрипции*, понимаемой в широком смысле слова. Мастерские повторения совершенных образцов, распространение гравировки живописных полотен, индивидуальные трактовки канонических мифологических и евангельских сюжетов – словом, создание чего-то нового на какой-нибудь уже существующей основе, несомненно, примыкает к области транскрипторского творчества. И связующим звеном здесь является *трансформация* в сознании художника воспринятых впечатлений и их, конечно же в разной степени, творческое перевоплощение в некий факт искусства. Даже функциональная, прикладная роль отмеченных явлений находит аналогии в многочисленных позднейших разновидностях транскрипций. Копирование оригиналов с целью изучения секретов мастерства, практикуемое в пластических видах искусства, характерно, как уже отмеча-

[24] ***Челлини Б.*** Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим. М., 1991. С. 25.

[25] ***Вазари Дж.*** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1993. Т. 1. С. 32, 33.

лось, для Баха, Моцарта, Бетховена. Спонтанные изменения подлинников, возникающие при переписывании, нередко носят творческий характер, превращая копию в транскрипцию. Гравюры с картин по своей информативной функции близки клавирам оперных и симфонических произведений. Обращение живописцев к «вечным сюжетам» можно сопоставить с позднейшими музыкальными фантазиями на популярные темы.

Обособление инструментальной сферы практически совпадает по времени с обретением музыкальным искусством самостоятельности и относится к позднему Ренессансу. Тогда же, в процессе разделения музыкальных специальностей, начинается бурное развитие инструментального искусства, освобожденного от практических прикладных функций, и с *областью музыкального профессионализма смыкается понятие виртуозности*.

Ренессансный индивидуализм поощряет инициативу и композитора, и исполнителя. В исполнительской практике широко используются обильные украшения и пассажи, демонстрирующие мастерство виртуоза. В трактате *“Prattica della musica”* итальянский теоретик Л. Цаккони утверждает: «Музыка делается всё более прекрасной из-за старания и умения певцов: она меняется из-за украшений, которые все одного рода, но благодаря их изяществу и акцентировке кажется постоянно еще более прекрасной...»[26]

Ренессансные интоволатуры сыграли значительную роль в становлении инструментализма. Динамика развития техники переложений имеет ярко выраженную направленность. Ранние образцы инструментально нейтральны, а более поздние создаются с учетом инструментальной специфики. П. Знаменская в комментариях к своему переводу трактата В. Галилеи «Фронимо» отмечает эту линию следующим образом: «…все вторжения в авторский текст происходят на уровне самой музыкальной материи и изначально вызваны стремлением “адаптировать” текст для инструментального звучания. Со временем инструментальный характер ткани был осознан как достоинство переложений, предоставляющее определенные недостижимые в вокальной музыке преимущества. Наибольшие изменения происходят в области фактуры. Здесь на первый план выдвигается сначала сама возможность, а затем и удобство исполне-

[26] Цит. по: ***Шестаков В.*** Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения. С. 90.

ния вокального сочинения на инструменте…»[27] ***Таким образом, тенденция к относительной инструментальной нейтральности постепенно сменяется центростремительной тенденцией.***

Ю. Ахмадеева выделяет четыре группы фактурных изменений, характерных для ренессансных интоволатур: (1) «исключение одного из голосов (звуков)», (2) «включение дополнительных голосов», (3) перегруппировка многоголосия с учетом удобства исполнения, (4) диминуции[28]. П. Знаменская добавляет сюда еще транскрипторские коррективы, вызванные *акустическими* особенностями инструмента[29]. Все эти способы вполне возможно привести к предложенной нами классификации основных транскрипторских приемов – *адаптации*, *редукции* и *амплификации*, рассмотренных в предшествующей главе. Они являются результатом развития инструментального мышления и в то же время важным фактором его дальнейшего становления.

На рубеже XVI–XVII веков начинается «эпоха генерал-баса», которая связывает поздний Ренессанс с барокко и даже ранним классицизмом. Техника исполнения *basso continuo* предполагает владение навыками импровизации, считавшимися необходимыми компонентами мастерства органиста и клавириста. Потенциальная возможность различного прочтения цифрованного баса утверждала в исполнительской практике принцип вариантной множественности исполнительства, создание своего, *индивидуального фактурного оформления*, своеобразной *транскрипции* существующих конструкций.

Нарождающееся барокко уже знает примеры чистого инструментального виртуозного стиля, не имеющего вокального происхождения и освобожденного от прямой связи с прикладными жанрами. Таковы, например, токкаты Дж. Фрескобальди, предъявляющие весьма серьезные требования к технической подготовке исполнителя. Более того, исполнительскую сторону Фрескобальди сознательно отделяет от композиционной, предоставляя музыканту широкие пра-

[27] ***Знаменская П.В.*** В.Галилеи. «Фронимо. Диалог об искусстве хорошей нотации и правильного исполнения музыки на искусственных инструментах, как на струнных, так и на духовых и в особенности на лютне»: Дипломная работа / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Кафедра теории музыки. Екатеринбург, 2003. С. 50. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[28] См.: ***Ахмадеева Ю.*** Ренессансные интоволатуры как один из источников формирования западноевропейского инструментализма: Дипломная работа / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Кафедра теории музыки. Екатеринбург, 1998.

[29] ***Знаменская П.В.*** Цит. соч. С. 54-55.

ва для проявления собственной индивидуальности. В предисловии к Токкатам он пишет: «В токкатах я стремился не только к тому, чтобы они были богаты различными пассажами и украшениями, но и к тому, чтобы отдельные части можно было играть раздельно, – это даст возможность исполнителю заканчивать по желанию, не обязательно доводя всю токкату до ее завершения»[30]. Приведенная цитата весьма знаменательна: декларирование пассажной, щедро орнаментированной фактуры утверждает самоценность инструментального начала, которое, в свою очередь, проявляется при посредстве *индивидуального мастерства*[31].

Перед нами не смиренное анонимное мастерство, стремящееся исчезнуть в исполняемом, а сознательно-активное, преобразующее исполнительское начало, равноправное с волей композитора и способное производить самостоятельный *художественный* эффект. Абстрактная «мировая гармония» в духе возрожденческого сенсуализма сменяется на вполне реальную ***гармонию исполнителя и его инструмента***, которые в идеале образуют нерасторжимое единство. В такой виртуозности ведущей оказывается ***эстетическая*** сторона, поэтому этот тип виртуозности правомерно обозначить как ***эстетический***.

В ренессансных трактатах встречаются многочисленные уподобления музыкальных инструментов человеческому телу, а в композиторском творчестве возникают примеры «избирательного сродства» – французская и итальянская лютневые школы, то есть образцы *центростремительной тенденции*. Передача звуковых впечатлений реальной жизни, а также распространение интоволатур приводят к развитию инструментальных средств в русле *центробежной тенденции.* Остается актуальным, хотя и в несколько модифицированной форме, тип виртуозности, выработанный в Средневековье, а с ним и *тенденция к относительной инструментальной нейтральности*, связанная с восприятием музыки как «звучащего числа» и с полифонической техникой. Это особенно заметно в композиторской практике, которую Н. Копчевский определяет следующим образом: «Стремление к единству материала, к прочной, сбалансированной форме иногда на-

[30] ***Фрескобальди Дж.*** [Выдержки из предисловий к изданиям своих сочинений] // Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения. М., 1983. С. 13.

[31] Попутно можно заметить, что позднее, в романтическом пианизме, мы часто встретим авторские указания на возможность сокращения целого раздела виртуозной каденции (например, в каденциях «Пляски смерти» Ф. Листа, Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского).

поминает работу средневекового ремесленника, который мог где-нибудь в самом недоступном месте готического собора поместить изящно сделанную скульптурную фигурку – только для того, чтобы удовлетворить свое внутреннее ощущение законченности. Такая мастерская работа во всем, как в видных, так и в незаметных местах, умение “поверить алгеброй гармонию” характерна для этого искусства»[32]. Сохраняющаяся пифагорейская традиция свидетельствует о глубокой преемственности античности, Средних веков и Ренессанса.

Таким образом, ренессансный инструментализм достигает такой стадии, что в нем ***ясно обозначаются все основные тенденции инструментального искусства***, что является важнейшим итогом рассмотренного периода. Отныне инструментализм всех последующих периодов будет развиваться во взаимодействии отмеченных тенденций, а своеобразие инструментальных стилей станет определяться равновесием или преобладанием одной из них. ***Эстетический тип виртуозности, возникший в эпоху Возрождения, стремится к гармонии художественного замысла, исторически понимаемых границ музыкального искусства, естественных возможностей исполнителя и имманентной природы инструмента. С исчерпывающей полнотой он выявляется в рамках центростремительной тенденции.***

3. Виртуозничество

Итак, в эпоху Возрождения применительно к музыкально-исполнительскому искусству сформировалось понятие виртуозности и наметился господствующий в это время тип виртуоза. Но рядом с виртуозностью всегда находилось явление, образующее ее оборотную сторону, – *виртуозничество*. Виртуозничества связано с инерционными процессами в профессиональной исполнительской среде, с издержками узкой специализации, а также с социальными факторами, определяющими востребованность и общественное одобрение подобной деятельности.

Проявления виртуозничества обнаруживаются на всех этапах развития исполнительского искусства. Отметим некоторые факты.

Уже в эллинистическую эпоху в музыкальных соревнованиях нарастают негативные тенденции, которые Е. Герцман обозначает вполне современным термином – «конкурсомания». А. Бейшлаг отмечает: «Время упадка Греции было периодом самого пышного в и р т у о з н и ч е с т в а»[33]. Творческое начало агонов постепенно подчинилось денежному вознаграждению, которое стало основным источником дохода испытанных «конкурсных бойцов». Культивирование внешне эффектных исполнительских приемов свидетельствовало о *преобладании формального аспекта над содержательным.*

В XII столетии во Франции появилось искусство *dйchant* (дисканта), заключающееся в импровизировании фигурированного контрапункта к канонической теме. Злоупотребление этой практикой имело все признаки ***виртуозничества*** и решительно осуждалось как теоретиками, так и высшими церковными иерархами. Солсбери (*Sarisberiensis*) резко критиковал «хвастливое самодовольство» и «певческое фокусничество» дискантистов. В 1322 году папа Иоанн XXII вообще запретил дискантирование в церквях, «потому что множество расыпанных мелких нот делают церковный напев неузнаваемым»[34].

В исполнительской практике Ренессанса эксцессы виртуозничества стали заметны в инструментализме. М. Преториус в трактате “*Syntagma musicum*” пишет: «Лютнист должен играть на своей лютне – так как это красивый, приятный, даже благородный инструмент – так же хорошо и с великолепием, с различными выдумками и вариациями. И не делать, как некоторые, которые лишь по той причине, что обладают ловкими руками, с самого начала и до конца только лишь “тиратируют” и диминуируют, то есть исполняют п у с т ы е п а с с а ж и и к о л о р а т у р ы; и это делается в особенности тогда, когда они играют одновременно с другими инструментами и, не желая ни в чем им уступить, наоборот, стремятся прослыть большими мастерами и ловкими “колоратурщиками”. Из-за этого не слышно ничего, кроме отвратительной мешанины и столкновений голосов… что весьма неприятно и утомительно для слушателей»[35].

Обобщая сказанное, отметим главные черты виртуозничества: (1) нацеленность на личный исполнительский успех, (2) бахвальство техническим умением, (3) инерционность мышления, проявляющаяся в склонности к привычным формулам и проверенным приемам, (4) содержательная пустота.

---

[32] ***Копчевский Н.*** [Предисловие] // ***Фрескобальди Дж.*** Избранные клавирные сочинения. С.4.

[33] ***Бейшлаг А.*** Орнаментика в музыке. М., 1978. С. 5. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[34] Там же. С. 8.

[35] Цит. по: ***Бейшлаг А.*** Цит. соч. С. 27. (Разрядка моя. – Б.Б.).

Только негативная оценка исторической роли виртуозничества была бы ошибочной. Во-первых, оно всегда как тень сопровождало виртуозность. Во-вторых, в определенной степени виртуозничество оказывалось «лабораторией» технических достижений и имело привлекательные стороны для части публики и исполнителей. В строго регламентированные эпохи через виртуозность и отчасти виртуозничество в канонические песнопения проникали черты исполнительского своеволия. Определенную исполнительскую свободу допускало мелизматическое пение, сформировавшееся в практике юбиляций. Манера подтекстовки юбиляций, введенная Ноткером Бальбулусом в IX веке, привела к созданию секвенций, вошедших в обиход григорианского пения. Как указывает М. Сапонов, юбиляции являются отдаленным прообразом для импровизационной *пассажности* последующих эпох. Под *пассажностью* он понимает «собирательное обозначение всевозможных фигураций, не обладающих тематической определенностью и рельефностью»[36].

В XVI столетии появляется специальный термин – *«пассаж»*. Он связан с техникой диминуции, основанной на варьировании мелодии с помощью дробления крупных длительностей на более мелкие и поступенного заполнения широких интервалов. В Италии такие последовательности назывались ***passaggi*** или *fioretti*, в Испании – *glosas*, в Англии – *division*, в Германии – ***Passagio***, *Coloratura*. Но пассажность, в том виде, как ее определяет Сапонов, всё же имеет принципиальное отличие от техники диминуции. Пассажи как общие формы движения обладают тематической нейтральностью, а диминуция в завуалированном виде таит в себе мелодический рельеф. Пассажи зачастую полностью выписываются в нотном тексте. Что же касается диминуций, то их введение предоставляется инициативе и вкусу *исполнителя*: «певец рассматривал сочинение, записанное автором, лишь как сырье, которое он мог возвысить до концертного исполнения только своими украшениями»[37].

Приемы украшения и варьирования, выработанные в импровизационных видах творчества, постепенно приобретут формульный характер, найдут развитие в позднейшей пассажной и вариационной техниках, которые станут основой создания многочисленных вставных каденций, вариационных циклов, фантазий на различные темы,

[36] ***Сапонов М.*** Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 41–42.

[37] ***Бейшлаг А.*** Цит. соч. С. 15.

непосредственно примыкающих к транскрипторскому искусству. Всё это свидетельствует об определенном единстве названных явлений, об их *генетическом родстве с импровизационной сферой*. Поэтому далеко не случайно романтические оперные фантазии нередко принимают вид псевдоимпровизаций, насыщенных виртуозной пассажностью и цветистой фигуративностью. Злоупотребление готовыми пассажными формулами, демонстрирующее инструментальную искусность исполнителя, станет одним из признаков виртуозничества. Этим недугом поражены, например, многие образцы романтических транскрипций, у авторов которых инструментальное мастерство превышало их композиторские возможности. Фортепианный репертуар был буквально наводнен огромным количеством вариаций, рондо, фантазий, салонных пьес с характерными подзаголовками – *“brillante”* или *“brillantes di bravura”*, в которых, как говорил Шуман, «самодовольное порхание» формульных пассажей, переходящих из сочинения в сочинение, от автора к автору, скрывало весьма убогое содержание или полное его отсутствие.

Таким образом, ***виртуозничество представляет собой крайнюю, кризисную степень обособления исполнительской стороны, когда техническая искусность из средства становится единственной целью.***

4. Виртуоз барокко

Понятие «виртуоз» для обобщенной модели музыканта барокко находится в нерасторжимой целостности, недоступной позднейшим эпохам[38]. Апологией истинной виртуозности, гимном виртуозу завершается литературный опус И. Кунау – комический роман «Музыкальный шарлатан» (1700 г.)[39]. Кунау пишет: «По существу, слово “виртуоз“ имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и обладает боль-

[38] См.: ***Бородин Б.*** Виртуоз в эпоху Барокко // Культура эпохи Барокко (философия, литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка). Екатеринбург, 2000. С. 83-89.

[39] О романе Кунау см.: ***Роллан Р.*** Комический роман одного музыканта XVII столетия // ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. М., 1988. Вып. 3. С. 248-260; ***Остроумова Н.*** Иоганн Кунау и его роман «Музыкальный шарлатан» // Старинная музыка. 2000. № 2 (8). С. 20-22. Фрагменты романа /Пер. Н. Остроумовой см.: Старинная музыка. 2000. № 2 (8) и №3 (9).

шим умом и знаниями в своей области (...). Для того, чтобы доставить ушам знатоков удовольствие, виртуоз должен не только хорошо играть; он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо, если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку. Виртуоз обязан также в совершенстве владеть практической стороной музицирования. Музыка – это, прежде всего, исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем,– это то же, что немой оратор»[40] .

Идеальная модель музыканта барокко, воспетая Кунау, отличается гармоничной разносторонностью. Однако в реальной художественной практике даже самых выдающихся музыкантов она не всегда присутствовала. Бах и Скарлатти, например, не были склонны к теоретизированию. Если в баховской виртуозности наблюдается определенное равновесие между композиционными структурами и инструментальным фактором, то виртуозность Скарлатти, несомненно, выходит за рамки своей эпохи и привносит в клавирный инструментализм дотоле неведомый оттенок. В отличие от виртуозности, связанной с красотой и искусностью исполнения, которая имеет хотя и относительно самостоятельный, но все-таки *служебный* характер, это, прежде всего, *активная виртуозность*, становящаяся полноправной категорией стиля и требующая от исполнителя не кропотливой тщательности (которая подразумевается сама собой), а безоглядной смелости и риска.

Многие барочные виртуозы полностью или частично отвечали требованиям Кунау: они были прекрасными исполнителями, участвовали в общественной жизни тех городов, в которых работали, обучали музыкантов, писали трактаты по композиции и исполнительству. Концерты в церквях проводили Свелинк в Амстердаме, Букстехуде в Любеке, Маттезон пел в Гамбургской опере, Телеман дирижировал спектаклями в Лейпциге, Кванц играл в Дрезденской придворной капелле[41] . Телеман основал музыкальный журнал *“Der getreue Musik-Meister”* (1728 г.), содействовал открытию первого в Германии концертного зала, Бах (после Телемана) руководил студенческим обществом *Collegium musicum* в Лейпциге.

[40] ***Музыкальная*** эстетика Западной Европы 17–18 веков. М., 1971. С. 234.

[41] Помимо флейты, он играл на гобое, скрипке и клавире.

Композиторские навыки реализовывались в расшифровках генерал-баса и в еще большей степени в создании хоральных прелюдий – жанра, имеющего непосредственное отношение к транскрипторской сфере. Мастера XVII–XVIII веков разработали основные типы данного жанра. А. Швейцер выделяет три его разновидности: (1) неизменная тема хорала проводится как *cantus firmus* – так поступал Пахельбель; (2) мелодия растворяется в арабесках – такова манера Бёма; (3) хорал становится основой свободной, нередко виртуозной, фантазии – это характерно для стиля Букстехуде[42] . Бах, унаследовав достижения предшественников, обогатил жанр тем, что свободные голоса в его обработках возникают в соответствии с *поэтическим текстом хорала*. Отмеченные типы хоральных прелюдий заключают в себе *приемы позднейшего транскрипторского мастерства*. Так в романтический период в транскрипциях вокальных произведений *неизменная* мелодия оригинала обретает новое фактурное обрамление. В оперных фантазиях нередко встречается варьированное в виде мелодических фигураций проведение мелодий и их свободная виртуозная разработка. Фактура романтических транскрипций из вокальной и оперной сфер часто определяется поэтическим замыслом и содержит иллюстративные детали, связанные с текстом или сценическим действием.

В эпоху барокко еще не вполне сформировалось понятие «опусной композиции»[43] , предполагающей фиксированный, неизменный текст, охраняемый авторским правом, хотя первый законодательный акт о *Copyright’*е, принятый в Англии, относится к 1709 году. Музыканты не считали зазорным пользоваться не только чужим тематическим материалом, но и фрагментами произведений своих коллег. Именно так поступал Гендель, обладавший «мощным инстинктом усвоения»[44] , монтируя в свои монументальные сочинения отрывки из опусов Керля, Страделлы, Эрбы, Урио, подобно тому как христианские зодчие при постройке соборов использовали колонны языческих храмов. Важно подчеркнуть тот *трансформирующий потенциал*, которым обладали генделевские «плагиаты». По поводу заимствований в оратории «Израиль в Египте» Р. Роллан восклицает: «Кому

[42] ***Швейцер А.*** Иоганн Себастьян Бах. М., 2002. С. 37-38.

[43] См. ***Eggebrecht H. H.*** Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. № 1. S. 7.

[44] ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. М., 1987. Вып. 2. С. 342.

же не видно, что из глиняной статуэтки Страделлы Гендель содеял божественную мраморную статую в древнегреческом стиле?»[45]

Многочисленные баховские обработки, адаптации, пародии и автопародии, составляющие значительную часть его наследия, отличаются развитой транскрипторской техникой, важным компонентом которой является виртуозное владение инструментами, глубокое знание их возможностей. В лучших образцах его транскрипций это мастерство направляется мощным творческим даром, преобразующим оригинал в совершенно новую композицию.

Согласно требованиям универсальности несколько модифицировалась старинная традиция музыкальных состязаний, которая потеряла статус общественного мероприятия, стала камерной и более индивидуализированной. Напомним здесь историю о несостоявшемся турнире Баха и Маршана или о соперничестве титанов – соревновании между Г.-Ф. Генделем и Д. Скарлатти, происходившем в Риме во дворце кардинала Оттобони. Следует отметить инструментальную направленность барочных состязаний. Музыканты соперничали в искусстве импровизации, игре *a prima vista*, причем на разных инструментах. Инструментальная техника музыканта должна быть «необходимой и достаточной» для адекватного воплощения его замыслов. Превышение этого уровня составляло личную доблесть музыканта, которая демонстрировалась в состязаниях с коллегами и воспринималась с одобрением. ***Исполнительское умение, хотя и оценивалось отдельно, было лишь закономерным продолжением композиторского творчества, и барочная модель виртуозности тяготела к универсальности.***

Однако эта универсальность была подвергнута испытаниям в вокальной сфере в деятельности оперных виртуозов. В знаменитых итальянских вокальных школах первой половины XVII века обучали не только пению[46]. Обучение исполнительскому мастерству основывалось на прочном фундаменте общего художественного образования, и воспитанники подобных школ, будучи исполнителями по преимуществу, сохраняли, а иногда и реализовывали свой потенциальный универсализм. Например, знаменитый кастрат Лоретто Виттори был значительным композитором и поэтом. Но безумства публики вызывала отнюдь не интеллектуальная сторона искусства певцов, а прежде всего *чувственная прелесть вокала*, *совершенство владения*

[45] Там же. С. 340.

[46] См.: ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. М., 1986. Вып. 1. С. 136.

голосовым аппаратом. Техническое умение певцов было действительно уникальным: легендарный Фаринелли, поклонницы которого падали в обморок от одного звучания его голоса, был способен исполнять на одном дыхании 250 (двести пятьдесят!) нот. Поощряемые публикой, на исходе XVII века певцы-виртуозы становятся диктаторами оперной сцены[47]. Подчиняя себе композитора, они определяют количество, местоположение, тесситуру и орнаментику арий, которые они соизволят исполнять. Так, недавно разделившись на композиторов и исполнителей, музыканты переживают жесточайший конфликт, раздирающий музыкальное искусство изнутри; конфликт, появившийся в результате попытки утвердить господство одной из сторон некогда единого процесса[48].

5. Венский классицизм

На рубеже XVIII–XIX веков под влиянием социальных факторов постепенно формируется новый тип профессионализма и, следовательно, *новый тип виртуоза*. Широкое распространение открытых платных концертов, устраиваемых не в аристократический салонах или церквях, а в специально нанимаемых помещениях – театрах, гостиницах, казино и т.д.[49], – приводит к тому, *что инструментальная виртуозность постепенно становится товаром*. Появляются постоянно гастролирующие виртуозы, для которых основным источником дохода стала именно исполнительская деятельность. Ждущая развлечений публика была падкой на сенсации. Не случайно именно в это время складывается до сих пор не ослабевающий общественный интерес к искусству вундеркиндов, высокое профессиональное умение которых разительно не соответствует их нежному возрасту.

Меняется характер самого музыкального мышления – вместо обобщенных барочных «аффектов» содержанием музыки становится индивидуальное чувство, которое исполнитель обязан передать во всей подлинности. Эмоциональная содержательность исполнения стано-

[47] См.: ***Горович Б.*** Оперный театр. Л., 1984. С. 85-96; ***Херриот. Э.*** Кастраты в опере. М., 2001.

[48] Резкое осуждение виртуозничества и его язвительная характеристика содержатся в сатирическом трактате ***Бенедетто Марчелло*** «Модный музыкальный театр» (1720 г.).

[49] Появление публичных платных концертов, которые анонсировались специальными информационными листками, связывается с деятельностью придворного музыканта английского двора Дж. Банистера (1670 г.).

вится важнейшим условием хорошего исполнения. К.-Ф.-Э. Бах в соответствии с предромантическими устремлениями своей эпохи утверждал: «Только в том случае музыка может тронуть слушателя, если сам исполнитель бывает ею тронут»[50]. По свидетельству Чарльза Бёрни, во время игры Бах «становился столь взволнованным и одержимым, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так»[51].

Барочный полиинструментализм постепенно уходит в прошлое. Гайдн признавался своему биографу Гризингеру: «Я не был чародеем ни на каком инструменте, но я знал силу и действие всех; я неплохо играл на клавире и пел, мог также исполнить концерт на скрипке»[52]. Моцарт и Бетховен в своей исполнительской деятельности уже отдавали предпочтение фортепиано.

Многие черты гайдновской личности и творчества дают основание рассматривать его не только как родоначальника венской классической школы, но и как некий «переходный феномен». Во-первых, это *социальное положение* музыканта-профессионала, находящегося в почти феодальной зависимости от работодателя. Во-вторых, это *тип профессионализма,* который тяготеет к барочной модели «совершенного капельмейстера», сочетающего функции композитора, исполнителя и педагога. Музыкант подобного типа трезво и, с точки зрения последующих эпох, достаточно «прозаично» относится к своему творчеству как к повседневной профессиональной работе (чаще всего на заказ). Ему не свойственна «сакрализация» творческого процесса и его результатов (как это будет, например, у Вагнера). За долгие годы своей жизни Гайдн станет свидетелем и «виновником» изменения социального статуса музыки. Дивертисменты, кассации, всевозможные разновидности «застольной музыки», *«музыки-фона»* уступят пальму первенства произведениям, рассчитанным на внимательное, вдумчивое вслушивание и понимание. Возникает феномен завершенной, так называемой *опусной* композиции. И, в-третьих: в инструментальных (особенно клавирных!) сочинениях Гайдна прослеживается переход от барочной тенденции *инструментальной нейтральности* к созданию произведений, непосредственно *связанных с конкретным инструментом*[53].

[50] ***Юровский А.*** Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // ***Бах Ф.Э.*** Избранные сочинения для фортепиано. М.; Л., 1947. С. X.

[51] ***Бёрни Ч.*** Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. По Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.; Л., 1967. С. 235.

[52] Цит. по: ***Кремлев Ю.*** Йозеф Гайдн. М., 1972. С. 103.

[53] См.: ***Бородин Б.*** О клавирном творчестве Гайдна // Фортепиано. 2004. № 4.

В Моцарте, по выражению Г. Чичерина, начинают говорить «буря и натиск»[54]. Его не удовлетворяет покорное служение господствующим вкусам, и он далеко не всегда следует «благоразумному» совету отца «думать не только и не единственно о музыкальной, а также о *немузыкальной публике*»[55]. Порой он горестно сознает: «Когда я играю или когда исполняется что-либо из моих сочинений, мне, право, кажется, что слушают меня одни только столы и стулья»[56]. Бетховен был уже более категоричен. Когда во время исполнения на светском приеме после нескольких попыток он не смог добиться тишины, то вскочил и воскликнул: «Для таких свиней я не играю!»[57]

Поразительно, как на протяжении полувека, только в рамках венской классической школы, изменился тип музыканта-профессионала, отношение к музыкальному искусству и общественное положение исполнителя. И Гайдн, и Моцарт создавали вечные ценности, но субъективная модальность их творчества пребывает в настоящем времени – оно предназначалось для современников. Бетховен сознает, что творит для потомков. Более того, он ощущает, что через него «говорит дух».[58] «Музыка – откровение более высокое, чем вся мудрость и философия», – декларирует он в письме Беттине Брентано. Когда после его одной пламенной импровизации публика разразилась рыданиями, он воскликнул: «Глупцы! ... Они не артисты. Артисты созданы из огня. Они не плачут!»[59] Перед нами – подлинно *романтическое противопоставление художника и толпы*, приводящее к новым взаимоотношениям между публикой и артистом. Подлинный виртуоз не должен угождать публике – он посланник, несущий человечеству благую весть, обладающий благодатью причастности некой Высшей силе; его деятельность требует уважения и благоговейного внимания. Публика, не следующая этому правилу, достойна лишь презрения.

В биографических заметках Франца Вегелера и Фердинанда Риса описывается неравное соперничество Штейбельта и Бетховена в салоне графа Фриса, где Бетховен впервые исполнял свое фортепианное Трио *B dur*. Штейбельт, в свою очередь, «сыграл квинтет соб-

[54] ***Чичерин Г.*** Моцарт. М., 1970. С. 82.

[55] ***Моцарт В.*** Избранная переписка. М., 1958. С. 135.

[56] Цит. по: ***Эйнштейн А.*** Моцарт. М., 1977. С. 69.

[57] ***Вспоминая*** Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса.М., 2001. С. 102.

[58] Цит. по: ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. М., 1990. Вып. 5. С. 67.

[59] Там же. С. 88.

ственного сочинения, импровизировал и произвел фурор своими *Tremulando*, которые были тогда совершенно в новинку»[60]. Через восемь дней, как повествуют биографы, этот спонтанный турнир имел продолжение. Штейбельт вновь сыграл квинтет, «а кроме того, исполнил заранее *выученную* (это чувствовалось) блестящую фантазию, взяв ту же самую тему, на которую были написаны вариации в трио Бетховена. Это возмутило почитателей Бетховена и его самого. Теперь он *обязан* был сесть за фортепиано и импровизировать. Он приблизился к инструменту в своей непринужденной, сказал бы я, манере, как бы нехотя, прихватил мимоходом виолончельную партию из квинтета Штейбельта, поставил ее (нарочно?) вверх ногами на пюпитр и отбарабанил первые такты, взяв их за тему. Но, будучи одновременно оскорбленным и уязвленным, он импровизировал так, что Штейбельт покинул зал еще до окончания, дабы больше никогда с ним не встречаться…»[61] В этом колоритном эпизоде сталкиваются музыканты, не только несоизмеримые по дарованию, но, прежде всего, *принадлежащие разным профессиональным стратам*. Успех Штейбельта зиждется на новых, внешне эффектных инструментальных приемах, которые, в основном, и составляют содержание его сочинений и квазиимпровизаций. Это успех профессионала, *развлекающего* публику, успех, основанный на виртуозничестве. Бетховен же здесь представляет идущую от эпохи барокко традицию универсальной виртуозности, соединенную с высоким чувством артистического достоинства романтического музыканта.

Итак, к началу XIX столетия, в основном, ***произошло отчетливое разделение музыкальных специальностей, и сфера исполнительства обрела самостоятельность***. Более того, она вышла на качественно новый уровень дифференциации, в результате которой всё более специализируется само понятие виртуозности, которое в инструментальной области ***соединяется с определенным инструментом.*** Вместе с тем в художественной практике сохраняются позиции барочного универсализма, особенно в искусстве импровизации. Следовательно, классицизм не выдвинул свой особый тип виртуозности и является в этом плане переходной эпохой: фигура универсального музыканта, «совершенного капельмейстера» барокко, постепенно уступает место эксцентричной, «крейслерианской» *личности романтического виртуоза*.

[60] ***Вспоминая*** Бетховена. С. 95.
[61] Там же. С.95-96.

6. Трансцендентная виртуозность

Романтический инструментализм оказался на гребне процесса дифференциации видов музыкальной деятельности. Внутри отдельных инструментальных областей продолжается их дальнейшая специализация. В фортепианном исполнительстве явственно прослеживается репертуарное размежевание пианистов салонного направления, угождающих невзыскательным вкусам публики, и виртуозов-просветителей, пропагандирующих шедевры прошлого и настоящего. Разделение проходит даже по такому специфическому критерию, как виды техники. Штейбельт поражал своим тремоло, Герц – изяществом *jeu perlé*, Тальберг – эффектной игрой *à trois main*, Дрейшок – октавными «подвигами»[62]. Одностороннее развитие механической стороны исполнительства, ее содержательная пустота являются здесь классическим примером виртуозничества.

«Во всем искусстве существует преемственность», – говорил Гёте[63]. Поэтому в пестром мире романтизма находится место для всех тенденций инструментального искусства, хотя и в разной мере. Таким образом, в нем наблюдаются *все* типы виртуозности, восходящие к исполнительскому искусству прошлого.

Тенденция к относительной инструментальной нейтральности здесь встречается редко и, как правило, в латентном виде. Поэтому, условно говоря, ***этический тип виртуозности***, предпосылки которого намечаются в Средние века, в этот период не является широко распространенным. Одним из редких примеров подобного рода является пианизм Брамса, который занимает особое место в пантеоне романтической виртуозности. В его строгом инструментальном стиле почти нет стремления ошеломить и поразить публику – часто труднейшие произведения Брамса (в хорошем исполнении) неискушенному слушателю не представляются внешне эффектными. ***Его фактура этична***, она требует крепкого знания ремесла, высокой профессиональной честности. *Трудность* ее чаще всего бывает *обратно пропорциональна эффекту*, поэтому преодоление трудности становится скорее *духовным*, нежели физическим, «спортивным» свершением. Особенно показательно в этом плане пристрастие Брамса к полиритмии – классический пример трудности психофизического порядка. В собственно исполнительской сфере к этическому типу

[62] См.: ***Шонберг Г.*** Великие пианисты. М., 2003. С. 191.
[63] ***Эккерман И.-П.*** Разговоры с Гёте. М.; Л., 1934. С. 318.

отчасти примыкает виртуозность Ганса фон Бюлова, который впервые совершил интеллектуальный и пианистический подвиг, исполнив в одном концерте пять последних сонат Бетховена.

Центростремительная тенденция, направленная на полное раскрытие природы инструмента и органичное единение с ним, достаточно широко распространена в романтическом инструментализме, и ***виртуозность эстетического типа*** имеет своих представителей. Гармоничный пианизм Фильда, исполнительство и педагогика Лешетицкого, высшие пианистические достижения «блестящего стиля» шли от имманентных возможностей фортепиано и воплощали «эстетику фортепианной игры». Шуман писал о Гензельте, что он «словно врастает в свой инструмент и составляет с ним одно целое»[64].

Классицизм и романтизм связаны множеством нитей – эту связь ощущали Э.-Т.-А. Гофман, Шуберт, Шопен, Шуман, Брамс. Музыка венских *классиков* послужила поводом для создания истинно *романтических философских концепций*; таких, например, как философия музыки А. Шопенгауэра. В области исполнительства своеобразной трансформацией классицистских идеалов предстает «блестящий стиль», который, по словам В.П. Чинаева «всё еще хранит в себе память об отточенности и гармоничности технического лексикона исполнительской культуры классицизма»[65].

«Блестящий стиль» балансировал на грани виртуозности и виртуозничества и предполагал высокую степень инструментальной искусности, уверенное и непринужденное преодоление технических трудностей. Черни определял его следующим образом: «Чрезвычайно ясный, подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становится исключительно отчетливым… Свободное владение высшими степенями беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью… Абсолютная чистота, даже в труднейших местах. Чистота, правда, необходимое условие каждого стиля исполнения. Однако при “блестящем стиле” ее особенно трудно достигнуть, так как сам способ извлечения звука, особенно при скачках и прочих трудностях, требует значительно большей броскости, и так, как любая фальшивая нота, при этом способе исполнения в десять раз больше режет

---

[64] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. Т.2А. С. 97.

[65] ***Чинаев В.П.*** Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XIX веков. (На примере фортепианного исполнительского искусства.): Автореф. дис. …д-ра иск. М., 1995. С. 12. Замечу попутно, что Бетховен уже не принадлежал к «отточенной и гармоничной» культуре классицизма.

слух»[66]. Здесь весьма характерно, что приметами исполнительского стиля оказываются, прежде всего, требования к технической оснащенности пианиста, некий сугубо *инструментальный по своей природе стандарт*, что позволяет отчасти отнести последователей этого направления к центростремительной тенденции.

Преобладание инструментального фактора, несомненно, способствует *перерождению виртуозности в виртуозничество*, и пианисты «блестящего стиля», увлекаясь техническими эффектами, довольно часто переходили условную линию, разделяющую эти два понятия. Но его элегантность (например, у Гуммеля, Черни, позднее – у Тальберга и Гензельта) отнюдь не всегда носит поверхностный характер. Весьма символично, что композиторские дарования представителей «блестящего стиля» далеко не равноценны их пианистическому мастерству. Они, прежде всего, представители инструментальной культуры своей эпохи, отражающие массовые вкусы и пристрастия своей аудитории. И только в этом качестве их можно сопоставлять с выдающимися композиторами-пианистами, которые, будучи гениальными творцами, также являются представителями инструментальной культуры[67]. «Блестящий стиль» был активным фоном романтического инструментализма первой половины XIX века. Поэтому, как приметы времени, его условный лоск и светское изящество присутствуют в сочинениях Фильда, в вариационных циклах Глинки, в ранних произведениях Шопена, в “ABEGG” Шумана.

Основное направление романтической виртуозности, наиболее адекватно отражающее эстетические искания эпохи, находится вне центростремительной тенденции и прямого воздействия классицизма. ***Творчество художника-романтика трансцендентно по своей природе.*** Разрушение иерархических систем, преодоление предустановленных границ, высшее – на грани возможного – напряжение творческих сил нередко носит ***трансцендентный*** характер. Трансцендентность заключается в сознательном *выходе за пределы музыкального искусства*, да и искусства вообще, в сферы, которые «больше искусства», – мир поэзии, философских абстракций, религиозного опыта[68]. Трансцендентна листовская идея симфонической трактов-

---

[66] Цит. по: ***Алексеев А.Д.*** История фортепианного искусства: Ч. 1 и 2. М., 1988. С. 115.

[67] См.: ***Бородин Б.*** О фортепианной фактуре эпохи романтизма // Фортепиано. 2003. № 4.

[68] Именно в таком плане мы понимаем листовское обозначение *“Études d’exécution transcendante”* .

ки фортепиано, которая полностью принадлежит центробежной тенденции и смело раздвигает границы подвластного ему звукового мира. Трансцендентны инструментально-технические достижения романтических виртуозов, их непосредственное эмоциональное воздействие на публику.

Черты трансцендентности просматриваются даже в творчестве тех художников, которые чуждаются романтических крайностей и, на первый взгляд, принадлежат к одному из уже рассмотренных типов виртуозности. Например, аристократический пианизм Шопена, основанный на принципах красоты и целесообразности, с непостижимой естественностью раскрывающий имманентную акустическую природу инструмента, говорит о принадлежности шопеновской виртуозности к *эстетическому типу*. Но, как любой крупный художник, Шопен не вписывается в упрощенные схемы. Напомню, что Пастернак говорил о средоточии его виртуозности – этюдах: «Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них писал человек двадцати лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной, чем игре на рояле. *Значение Шопена шире музыки*. Его деятельность кажется нам вторичным открытием»[69]. В этом высказывании Пастернак подчеркивает именно *трансцендентные качества* шопеновского творчества, которое, с одной стороны, принадлежало центростремительной тенденции и эстетическому типу виртуозности, а с другой – *выходило за пределы* музыкального искусства, приобретало качество трансцендентности. Этическая виртуозность Брамса также имеет трансцендентную направленность, так как является лишь *средством* воплощения высоких идей.

7. Демоническая виртуозность

Для, условно говоря, *гиперромантиков*, романтиков, «штурмующих небо», обыденное – это «смерть искусства» (В. Гюго). Их влекут к себе крайности – парадоксальное смешение Божественного и дьявольского, космически-глобального и глубоко интимного, радости и

[69] ***Пастернак Б.*** Поэт о Шопене // Шопен, каким мы его слышим. М.,1970. С. 288. (Курсив мой. – Б.Б.).

горя, смеха и слез. Одной из важнейших примет трансцендентности является пристальное внимание романтиков к миру *стихийного и демонического*, воплощающего иррациональную ипостась бытия. Подспудно ощущаемая *стихия жизни становится стихией искусства*, ломающей умозрительные иерархические запреты и выносящей на поверхность из глубин сознания то образы неземной красоты, то фантастические порождения субъективного духа.

Согласно В.С. Соловьёву, один из вариантов этимологии слова «демон» связан с эпитетом «*δαιτνμων* – раздаятель, распределитель (даров)»[70]. Вдохновенное творчество нередко воспринималось как одержимость благими или инфернальными силами. Если гармония и разумная упорядоченность считались предикатами Божества, то стихийное и иррациональное нередко рассматривалось как примета *демонического*. Чудеса моцартовского гения воспринимались как «Божье благословение». Пока музыка осознавалась как прямое выражение гармонии, демоническое начало находилось в латентном состоянии. Искусство романтизма его раскрепостило и в композиторском, и в исполнительском творчестве. В исполнительстве это наиболее наглядно проявилось в появлении нового художественного типа – ***демонического виртуоза***.

Исполнение демонического виртуоза выводило слушателя за пределы восприятия собственно исполнительского процесса и исполняемого произведения в широкий мир внемузыкальных поэтических ассоциаций с величественными природными явлениями, с мощными стихийными силами, выходящими за рамки обыденного опыта, оставляя в стороне даже восхищенное созерцание предельного совершенства во владении инструментом. Л. Рельштаб, пораженный игрой Рубинштейна, сравнивает ее с «дворцом, стоящим в огне пожара»[71]. С. Надсон восклицает: «Это что-то до того грандиозное и величественное, что словами не передать: точно в первый раз Альпы увидел»[72].

Отдавая отчет в известной условности, а иногда и невозможности строгого разделения понятий, имеющих к тому же метафорический характер, следует вкратце остановиться на *соотношении трансцендентного и демонического*. Демоническое как нечто выходящее за

[70] ***Соловьёв В.С.*** Демон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1890–1907.

[71] Цит. по: ***Баренбойм Л.*** Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. Т. 1. С. 210.

[72] ***Надсон С.Я.*** Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912. С. 612.

пределы обыденного опыта относится к сфере трансцендентного и полностью ею поглощается. Но виртуоз, имеющий трансцендентную направленность (например, Клара Шуман или Бюлов), может быть полностью лишен демонизма. Критерием здесь является наличие в исполнении мощного эмоционально-заразительного, иррационального начала, властно увлекающего публику.

Демоническое само по себе также неоднородно. А.Ф. Лосев дает дефиницию: «ДЕМОН, в греческой мифологии обобщенное представление о некоей неопределенной силе, злой или (реже) благодетельной, часто определяющей жизненную судьбу человека»[73]. Следовательно, демоническое неправомерно ограничивать лишь темной, «вредоносной» областью и нужно различать ***демоническое*** и ***инфернальное***, которое является частным случаем демонического. К искусству Паганини чаще всего применялись инфернальные эпитеты. По отношению к А. Рубинштейну эмоциональный тон высказываний менялся в «светлую» сторону. Грань здесь очень тонка. Но обеим сферам всегда присуща некая оргиастическая *одержимость*, спонтанный выплеск энергии, будь то вихревая коллективная пляска (как в коде второй Венгерской рапсодии Листа) или безумное кружение Мефисто-танцев. *Дионисийское оказывается дальним прообразом демонического.*

В эстетике романтизма именно недобрая, «мефистофелевская» сторона демонизма заметно выступает на первый план. А. Хитрук отмечает: «Исполнительство как стихия загадочной и пугающей виртуозности в XVIII и отчасти XIX веках нередко соседствует в европейском воображении с демоническим началом, словно бы виртуозность противостоит чистой и богоугодной онтологии музыки как некая сомнительная демонология...»[74]

Отмеченное явление имеет глубокие культурологические корни. В фольклорной традиции дьявол соблазнял слабые души не пением, а сверхъестественной, искусной игрой на скрипке[75]. Хорошо известна легенда, повествующая о создании Дж. Тартини сонаты, которую ему во сне сыграл якобы сам Дьявол. Когда инструментальная искус-

[73] ***Лосев А.Ф.*** Демон // Мифологический словарь. М., 1991. С. 182.

[74] ***Хитрук А.*** Невычитываемые параллели // Музыкальная академия. 2000. №2. С. 97.

[75] Фильм ***Б. Монсенжона***, посвященный выдающимся скрипачам XX века, называется «Скрипичное искусство: инструмент Дьявола» (2001 г.). В романтической литературе дьявол может представать также и в облике певца (например, Назиас в «Состязании певцов» ***Э.-Т.-А. Гофмана***).

ность достигает такой степени, что вызывает восхищенное и завистливое удивление профессионалов, к ней подбирают эпитеты, лежащие в области сверхъестественного, в том числе – идущие «от лукавого»[76]. Отнюдь не случайно ирландский органист Томас Розенгрейв, слышавший Д. Скарлатти в венецианской церкви Пьета, охарактеризовал его игру, превосходящую всякую мыслимую степень технического совершенства, следующим образом: Скарлатти играл, «с л о в н о з а и н с т р у м е н т о м б ы л а т ы с я ч а д ь я в о л о в»[77]. Наверное, это первый пример, когда клавирное исполнение, хотя бы метафорически, сопрягается с *инфернальной сферой*.

Важную роль играет интонационная почва, на которой вырастают инфернальные образы. Элементы экзотического для европейца венгерско-цыганского танцевального фольклора, начиная с XVIII века распространяемого бродячими музыкантами, в профессиональной музыкальной культуре привносят оттенки забавного, занятного, странного, необычного. Б. Сабольчи в статье об экзотическом у Моцарта утверждает, что венские *«alla ungarese»*, *«alla zingarese»* и даже *«alla turca»* представляют *единое стилевое направление, выросшее из практики музицирования венгерских странствующих оркестров*, которые имели соприкосновение с культурой Востока со времен османского владычества на Балканах[78]. *Странное, необычное легко трансформируется в нечто чуждое, гротескное, фантастическое, недоброе, пугающее, и, в конечном счете, в сочетании с экстраординарной искусностью может быть воспринято как* ***инфернальное явление***[79]. Такова, например, в восприятии современников холодная, пугающая виртуозность арии Царицы ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. Но Моцарт, по словам Ф. Бузони, «друг порядка», чудеса и чертовщина у него всё же «держатся в своих шестнадцати и тридцати двух тактах»[80].

[76] Любопытно, что даже по отношению к отнюдь не демоническому облику Баха бытует легенда, опосредованно соединяющая его искусство с инфернальной областью. Эти домыслы опровергает Форкель (см.: ***Форкель И.-Н.*** Цит. соч. С.15.).

[77] Цит. по: ***Окраинец И.*** Доменико Скарлатти. С. 61.(Разрядка моя. – Б.Б.).

[78] ***Szabolcsi B.*** Exoticisms in Mozart // Music and Letters. 1956. V.37. №4.

[79] Эта демонология нашла свое замечательное отражение в романтической литературе, где светлые силы всё же одолевают козни «князя тьмы» (рассказ ***Жерара де Нерваля*** «Соната дьявола», новелла ***Э.-Т.-А. Гофмана*** «Состязание певцов». Весьма показательно, что «дьявольское искусство» у Гофмана сопрягается с *экзотическими, восточными ассоциациями*, несущими оттенок необычного, странного и в то же время *обостренно чувственного*.

[80] ***Busoni F.*** Von der Einheit der Musik. S.80.

Романтизм теряет «этический иммунитет», присущий эпохе Просвещения, и, прельщаясь крайностями, творит молитвы Богу и дьяволу («Цветы зла» Ш. Бодлера). Закономерным итогом этого процесса становится осознание ***всеобщей относительности понятий***. Рождается один из самых значительных парадоксов романтизма: стремясь к абсолюту, художники открывают *обольстительность зла.* Лики добра не всегда и не сразу узнаваемы, и случается, принимают внешне непривлекательную форму, наглядно демонстрируя несоответствие сущности и явления. Зато пряная, ядовитая, инфернальная, агрессивно-притягательная красота, смуглая красота падшего ангела, даже в своем падении сохраняющая манящий отблеск былой причастности небесным сферам, открывает еще один путь ухода от серых будней.

Такой тревожащей привлекательностью обладали в глазах публики романтические виртуозы, имена которых были овеяны ореолом таинственных слухов и мрачных легенд. Прежде всего – это Паганини, мифологизированная фигура которого стала основой для формирования ***архетипа демонического виртуоза***. Магия личности и запредельная виртуозность придавали демонический облик всему, к чему он прикасался. Феноменальная, сказочная техника, абсолютное владение возможностями (и невозможностями) своего инструмента, необычные, индивидуальные, никому прежде недоступные приемы игры, поражающие контрасты не находили разумного объяснения (да и не нуждались в таковом). Эти качества полностью удовлетворяли *потребность аудитории в необыкновенном*, диковинном, изменяющем привычный ход вещей, нарушающем прозу обыденного существования. Если исключить невообразимо изобретательную инструментальную сторону его сочинений (правда, это очень трудно сделать), то в их форме, гармонической структуре, мелодических построениях много традиционного, не претендующего на демонизм. *Первичным носителем демонизма в его музыке является именно инструментальная виртуозность*, обладающая огромным трансформирующим потенциалом. Паганини стал настоящим мифом европейской культуры, прочно укоренившимся в обыденном сознании и в высоком искусстве.

Отметим основные черты демонической виртуозности. (1) Ее воздействие на публику имеет *комплексную природу* – здесь недостаточно просто высокого уровня профессионализма, а необходимы масштаб личности и техническое мастерство, количество которого переходит в иное качество, недостижимое не только для честного и усердного ремесленника, но даже и для талантливого артиста. (2) Демоническая виртуозность воплощает стихийное начало; она активна, эксцентрична, чувственна и часто является самой *сутью* художественного образа, его непосредственным пластическим выражением, а не только внешним инструментальным покровом музыкальной мысли. (3) Демоническая виртуозность театральна – и Паганини, и Листа надо было не только слышать, *но и видеть*. (4) Демонический виртуоз – явление харизматическое. Его биография и его внешность обладают в глазах современников интригующей и завораживающей таинственностью, а его личность излучает властную, победительную энергию, которая буквально электризует аудиторию и приводит ее в состояние экстаза. Образцы демонической виртуозности зафиксированы в огромном количестве сочинений, часть которых принадлежит транскрипторской сфере и будет рассмотрена в последующих главах.

Следует оговориться: даже в романтическую эпоху трудно назвать крупную художественную индивидуальность, которая бы представляла демоническую виртуозность, так сказать, в «чистом виде». Для гениальных творцов всегда тесны рамки строгой классификации, и наиболее адекватными представителями какого-либо направления всегда оказываются эпигоны. Демоническая виртуозность Листа и Рубинштейна была только *одной из сторон* их искусства, может быть, наиболее эффектной и заметной для широкой публики, но не охватывающей целиком их сложные и многогранные индивидуальности. И Лист, и Рубинштейн понимали свою концертную деятельность как высокую миссию служения искусству – следовательно, сознательно воплощали *этическое* начало виртуозности. Они стремились к идеальному соответствию технических средств и художественного замысла – значит, несмотря на несомненную приверженность к центробежной тенденции инструментализма, примыкали отчасти и к *эстетическому* направлению[81]. Принимая во внимание грандиозный размах их деятельности, включающей композицию, исполнительство (в самом широком спектре), литературное творчество, общественные обязанности, их с полным основанием можно отнести и к барочной модели *универсального виртуоза*. Их восприятие музыки и ее исполнение основывалось на широчайшем круге внемузыкальных ассоциаций, поэтому они, безусловно, принадлежат и к собственно романтическому, *трансцендентному* типу виртуозности. Но стихийная

[81] Напомню: центростремительная тенденция противостоит тенденции к относительной инструментальной нейтральности, но *тесно соприкасается* с центробежной тенденцией.

мощь их исполнительства настолько захватывала и потрясала аудиторию, что именно эта последняя составляющая воспринималась как доминирующая и отчуждалась в коллективном сознании как нечто цельное и самодостаточное, представляла именно *демонический* тип виртуозности.

О правомерности выделения типа демонического виртуоза свидетельствуют многочисленные высказывания очевидцев, пытающихся выразить свое впечатление при помощи эпитетов и уподоблений из инфернальной и демонической сферы. Приведу лишь два образца. Шуман пишет о Листе: «И вот демон уже расправил крылья; словно желая испытать публику, он сначала, казалось, играл ею, потом заставил ее прислушаться к чему-то более глубокомысленному, пока не обвил сетями своего искусства каждого в отдельности, и тут уже стал увлекать всю массу, куда и как хотел. /…/ Инструмент раскален и мечет искры под руками мастера»[82]. В журнале *“Punch”* за 1881 год появляется карикатура на Рубинштейна в образе демона. Еще одним аргументом является четкое и осознанное разграничение при помощи метафор артистов, представляющих разные типы виртуозности. Дар Шопена, как и дар Моцарта, чаще всего ассоциировался современниками со «светлыми», «небесными» силами, нежели с дьявольским наущением, и таким образом противопоставлялся искусству виртуозов, имевших демоническую репутацию. Бальзак писал: «Шопен – ангел, венгр – демон, один – пророк толпы, другой – поэт интимных переживаний»[83]. Конечно, было бы наивным предполагать, что Гейне, Шуман или Бальзак всерьез считали Паганини и Листа демонами во плоти. Тем более трезвый XX век уже совсем не склонен применительно к виртуозам употреблять эпитеты *«демонический»*, *«инфернальный»* в их прямом смысле – как наивное указание на связь с потусторонними силами, а чаще всего понимает их метафорически – как некое несовершенное, приблизительное обозначение того ошеломляющего впечатления, которое они оказывают на аудиторию. Пастернак восклицал: «До чего превратно и несообразно выражает подчас свои восторги человечество!»[84] Важно другое – эти неточные, расплывчатые, а иногда и ходульные определения вызывают направленную цепь ассоциаций, позволяющую хотя бы приблизительно обозначить сущность явления.

[82] ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. Т. 2А. С. 224, 225.

[83] Цит. по: ***Harasti E.*** Franz Liszt. Paris, 1967. P. 73.

[84] ***Пастернак Б.*** Поэт о Шопене // Шопен, каким мы его слышим. М., 1970. С. 287.

«Инкарнации» архетипа демонического виртуоза хорошо известны в истории исполнительства. Их появление всегда сопровождается неистовствами публики – будь то концерты Листа, Антона Рубинштейна, а позднее – молодого Гофмана, Горовица[85]. Именно этот тип виртуозности чаще всего ассоциируется с виртуозностью как таковой. А.В. Луначарский обозначал «словом “виртуоз” артиста огромной мощи в смысле впечатления, которое он производит на воспринимающую его среду»[86]. Д. Рабинович пишет об особом качестве, присущем «королям пианизма», которое состоит «в стремлении и способности концертанта в первую очередь поражать, сокрушать, порабощать аудиторию»[87]. Однако, как нам кажется, такая суженая трактовка понятия виртуозности не вполне соответствует полноте его содержания, которое раскрывается в исторической перспективе. В нее не вписываются ни ренессансная, ни барочная модели виртуозности, ни факты современной концертной практики, когда, по словам А. Хитрука, виртуозность «становится сугубо камерным явлением»[88]. Поэтому демоническую виртуозность правомерно считать одной из исторических разновидностей виртуозности, возникшей в эпоху романтизма.

8. Бутафорский демонизм

Публичный успех демонических виртуозов породил тщетные попытки им подражать среди исполнителей, не обладающих необходимым комплексом качеств. Перенималось то, что было легко сымитировать, – эксцентричная манера поведения, внешний антураж. Эксцентричность иногда становится привычной маской, хитроумным маневром, отвлекающим внимание аудитории от профессиональных недостатков исполнителя. При отсутствии подлинной глубины лич-

[85] Здесь необходимо уточнить: сопоставление Листа и Рубинштейна с Гофманом и Горовицем проводится лишь в рамках их воздействия на широкую публику, а не по масштабам личности и творчества.

[86] ***Луначарский А.В.*** В мире музыки. М., 1971. С. 182.

[87] ***Рабинович Д.*** Исполнитель и стиль. М., 1981. Вып. 2. С. 203.
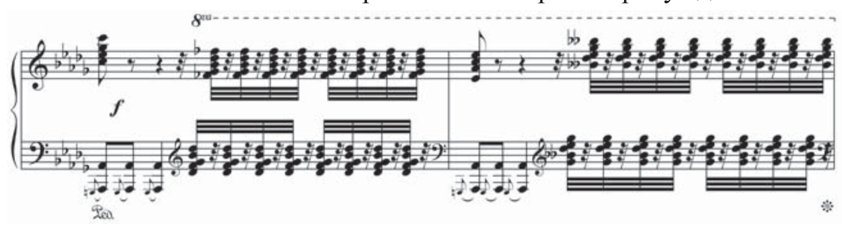
[88] ***Хитрук А.*** Неистовый ревнитель пианизма // Музыкальная академия. 2001. №1. С. 68.

ности совершенная техника также может служить камуфлирующим фактором. ***Виртуозничество***, в свою очередь, ***становится фундаментом бутафорского демонизма***, сознательно эксплуатирующего отдельные, лежащие на поверхности, средства из арсенала демонических виртуозов и превращающего эти средства в штампы и дешевую мишуру. Брейтхаупт, рассуждая об исполнительской манере «громовержца» Альфреда Рейзенауэра, отмечал, что в его игре отсутствует «демон» и «пышному наряду не отвечают никакие глубокие переживания. /…/ Его игра – всегда на один пошиб, на одно лицо – нечто вроде театрального короля из исторической драмы: в бряцающих доспехах и блистающем шлеме, с величавой походкой, с горделивой осанкой, с патетическим клокотанием…»[89]

Подлинную демоническую виртуозность невозможно сымитировать. Об этом свидетельствуют многочисленные, ныне забытые, квазидемонические и декоративно инфернальные произведения эпигонов романтизма, приносившие им некоторое признание среди невзыскательной публики. Хотя в подобных опусах наравне с пианистическими моделями «блестящего стиля» можно обнаружить фактурные формулы, приближающиеся к листовским, внешняя импозантность фортепианного письма не в силах скрыть шаблонность мышления.
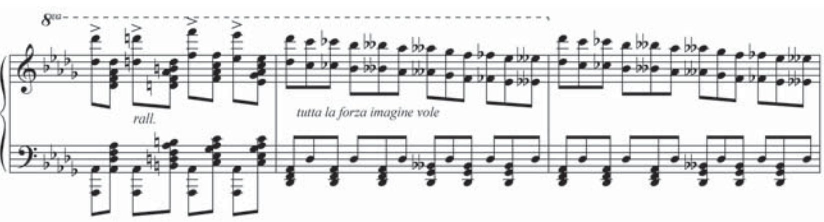
Примером здесь могут служить наивно-беспомощные сочинения Антона Контского с зазывно-интригующими названиями *“Le trille du diable”* (из Шести этюдов ор. 53) или «Героический каприс» *“Le réveil du lion”* (ор. 115). Героический каприс «Пробуждение льва» воспринимался современниками как отклик на революционные события 1848 года и был своеобразной «визитной карточкой» пианиста. В этой поверхностной и шумной пьесе автор пытается передать образ пробуждающейся грозной стихийной силы при помощи элементарных звукоизобразительных приемов и показных квазивиртуозных эффектов (*примеры 138 и 139*).

138. А. Контский. Героический каприс «Пробуждение льва»



[89] Цит. по: ***Коган Г.*** Вопросы пианизма. С. 182.

139.



Подведем итоги романтического периода. (1) Неоднородность романтизма, чрезвычайно развитая инструментальная специализация и возросший технический уровень исполнительства создали благоприятные условия для существования, хотя и в различной степени, всех типов виртуозности, проявившихся в предшествующие эпохи. (2) Эстетика романтизма выдвинула ***новый тип виртуозности – трансцендентный***, связанный с широким ассоциативным выходом за пределы музыкального искусства в сферы смежных видов искусства, философии, религиозного опыта. (3) Исполнительство становится полноправным, а иногда и предпочтительным видом музыкального творчества. (4) В рамках трансцендентной виртуозности возникает тип ***демонического виртуоза***, воплощающий стихийное начало, нередко с инфернальным оттенком. (5) Наряду с виртуозностью широкое распространение получают различные проявления *виртуозничества*, опирающиеся на одностороннюю техничность и внешние эффекты.

9. Виртуозность в XX веке

Историзация музыкального творчества, происходившая на протяжении всего XIX века, затронула и сферу исполнительства. Если в «фортепианных монологах» Листа просветительская направленность сочеталась (особенно в молодые годы) с некоторыми момен-

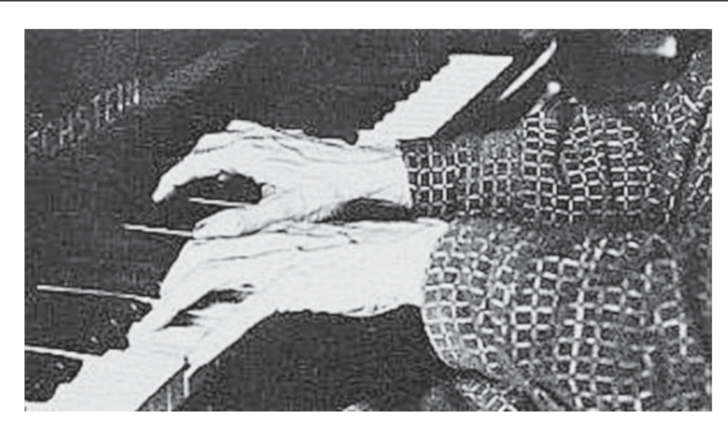


Рис. 8. *Руки Ф. Бузони*

тами угождения публике, то концертные программы А.Г. Рубинштейна строились по принципу *исполнительского сотворения музыкальной истории*[90].

Судьбы виртуозности в XX столетии во многом определялись деятельностью артистов, генетически связанных с XIX веком. И здесь, по нашему мнению, решающую роль сыграли три великих пианиста, представляющих разные тенденции инструментализма в их различных сочетаниях и соответственно воплощающие (опять же в определенных пропорциях) разные типы виртуозности. Это: Ферруччо Бузони (1866–1924), Леопольд Годовский (1870–1938) и Артур Шнабель (1882–1951).

В исторической перспективе искусство ***Бузони*** представляется важнейшим узловым пунктом, в котором находят единение по меньшей мере два века европейской культуры и прокладываются пути в будущее. О синтезе баховского структурного мышления, листовского романтического фортепианного письма и моцартовской классичности, произошедшем в искусстве Бузони, подробно пишет в своей монографии Л. Ситски[91].

Виртуозность Бузони в полной мере представляет *центробежную тенденцию* инструментализма, которая является у него ведущей, хотя, несомненно, здесь имеются точки соприкосновения и с другими тенденциями. Культ Баха определяет пристрастие Бузони к имманент-

[90] ***Мельникова Н.*** Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск, 2002. С. 70.

[91] ***Sitsky L.*** Busoni and the Piano. Westport: Greenwood Press, 1986. P. 295-313.

ной музыкальной логике, относительно независимой от инструментального фактора, – здесь его искусство соприкасается с *тенденцией к инструментальной нейтральности* в ее высшем выражении. Признаки *центростремительной тенденции* проявляются весьма своеобразно и связаны с глубоко индивидуальной трактовкой Бузони имманентной природы фортепиано как инструмента по преимуществу *нонлегатного*. В русле центростремительной тенденции генезис этой традиции прослеживается от клавирной пассажной техники, через «молоточковую» четкость Клементи, *“jeu perlé”* блестящего стиля к этюдным и токкатным фактурным моделям романтизма, к листовским мартеллатным комплексам.

Его феноменальная техническая оснащенность, «извлеченная», как он сам признавался, из фактуры Листа, была трансцендентна не только в инструментальном плане. Согласно наблюдению М. Бариновой, «Бузони полностью воспринял идеи Листа, в силу которых виртуозность являлась лишь *средством передачи глубоких философских мыслей*»[92]. Именно в этом аспекте современники воспринимали его прочтения Бетховена (особенно ор. 106 и 111), отмеченные глубиной понимания замысла и магнетизмом передачи. О. Клемперер считал исполнение сонаты ор. 106 «самой замечательной» из всех интерпретаций Бузони[93].

Бузониевская попытка утвердить новый «звучащий образ» фортепиано, в наибольшей степени, как он считал, соответствующий природе инструмента, противопоставить вокальной связности инструментальную расчлененность объясняется преобладанием в его художественном мышлении интеллектуального начала над конкретно-чувственным. Траектория его развития была направлена от традиций романтизма в сторону «новой классичности», поэтому акустический мир его интерпретаций постепенно освобождался от импозантных и масштабных квазиорганных и квазиоркестровых построений, стремился в сферу чистой духовности, к легким, бесплотным, дематериализованным звучностям. Г. Нейгауз, которому в разное время посчастливилось услышать две бузониевские интерпретации Сонаты ор. 106 Бетховена, сравнивает: «Между обоими исполнениями прошло около четырех лет. Здесь вдаваться в подробности невозможно: скажу лишь, что в моей памяти навсегда осталось почти непостижи-

[92] ***Баринова М.*** Воспоминания о Гофмане и Бузони. М., 2000. С. 110. (Курсив мой. – Б.Б.).

[93] ***Klemperer O.*** Erinnerungen an Gustav Mahler. Zürich: Atlantis-Verlag, 1960. S. 46.

мое различие между этими двумя исполнениями. Первое исполнение показалось мне гораздо более убедительным, особенно скерцо (вторая часть) и фуга (четвертая часть); я гораздо непосредственнее воспринял его. Второе исполнение показалось мне чрезмерно интеллектуальным (говоря грубо, вульгарно надуманным), предельно изощренным; в общем, Бузони заслонил автора. В первый раз фугу он играл "как полагается" *forte energico*, во второй раз – почти всю на левой педали: не фуга, а видение фуги! *Geisterhaft* (призрачно)»[94].

«Влюбленность в форму»[95], интеллектуальная насыщенность трактовок, свойственные Бузони, находят полное соответствие во многих явлениях искусства рубежа XIX–XX веков: поэзия символистов, театр Метерлинка и Пиранделло, режиссерские новации М. Рейнхардта, Г. Крэга, Вс. Мейерхольда. Особенно следует подчеркнуть здесь театральные ассоциации из области «искусства представления», которые приводит исследователь творчества Бузони Г. Коган, сравнивая интерпретации листовской парафразы «Риголетто» Есиповой и Бузони.

В инструментализме Бузони в той или иной степени прослеживаются все три тенденции инструментального искусства. Поэтому его виртуозность невозможно отнести к какому-либо одному типу. В ней, несомненно, присутствует идея ревностного служения, исполнения долга, культ мастерства, подчиненного высокой миссии возрождения шедевров прошлого, что характерно для *виртуозности этического типа*. С другой стороны, виртуозность Бузони последовательно придерживается идеи наиболее целесообразного и органичного, с его точки зрения, контакта с инструментом, что дает основания причислять ее отчасти и к *виртуозности эстетического типа*. Бузони – «Фауст клавиатуры», как его назвал Г. Шонберг, обладающий высокоорганизованным, строго дисциплинированным мышлением, был не только пианистом, но и композитором, литератором, философом, педагогом – словом, подлинным *универсальным виртуозом*, отвечавшим требованиям Кунау. Так же несомненна и *трансцендентная направленность* бузониевской виртуозности, которая с инструментальной стороны отличается фантастическим уровнем фортепианного техницизма, а в интерпретационном плане способна выходить, как говорил Л. Сабанеев, из физического тела произведения в «астрал творения». Далеко не случайно, что К. Мартинсен, определяя особенности экспансивной звукотворческой воли, к которой, как он считает, принадлежит Бузони, видит в ней снятие противоречий первых двух типов – классического и романтического, их своеобразный синтез. Что же касается демонических ассоциаций, которые вызывала игра Бузони у некоторых рецензентов, то это обстоятельство объясняется скорее инерцией восприятия, выработанной концертной практикой романтических виртуозов. Как пишет Мартинсен, «слушали внешнее, – не замечая творческой силы; удивлялись неслыханному совершенству технических средств, не видя, что они являются лишь выражением неслыханно сконцентрированных душевных выразительных побуждений»[96]. Масштаб искусства Бузони, его огромный, поражавший воображение технический потенциал давали лишь внешние основания для такой трактовки, но сокровенная суть его творчества была *чужда демонической стихийности* как светлой, так и темной части спектра и организовывалась мощным, склонным к последовательной систематичности интеллектом.

[94] ***Нейгауз Г.*** Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 292.

[95] Определение Г. Нейгауза.

Таким образом, виртуозность Бузони представляет собой явление интегрирующего порядка, что становится типичным для искусства XX века. В ней ощутимо преобладает трансцендентная направленность (но без демонического компонента) в сочетании с отдельными чертами этического, эстетического и универсального типов.



Рис. 9. *Руки Л. Годовского*

Виртуозность Леопольда Годовского представляет собой сложный феномен, в котором, как и у Бузони, но в другой пропорции, сочетаются различные тенденции инструментализ-

[96] ***Мартинсен К.*** Индивидуальная фортепианная техника. – С. 116.

ма. Ведущей среди них является *центростремительная тенденция*. Вся жизнь Годовского может быть определена как ревностное *служение музыке средствами пианистического искусства* в различных его ипостасях – в композиторском творчестве и в транскрипторской работе, в педагогике и в исполнительстве. Его несомненный *универсализм* ограничен пределами любимого инструмента.

Рояль для Годовского – полноправный представитель *всего* музыкального искусства, неиссякаемый источник вдохновения, объект трепетного поклонения и самозабвенного служения. Основные сочинения мастера предназначены для фортепиано и рождены в содружестве с фортепиано, его транскрипции нередко основаны именно на фортепианных произведениях, ученики стремились к нему, чтобы постичь секреты фортепианной игры, его «мудрый пианизм» в полной мере по достоинству могли оценить только профессионалы-пианисты. Но уникальное мастерство Годовского, являемое во всех упомянутых сферах, несмотря на высочайший уровень, словно стремилось быть незаметным; его отличала, как проницательно заметил Б. Шоу, «некая застенчивость». По свидетельству Г. Нейгауза, «все его замечания во время урока были исключительно направлены на музыку, на исправление музыкальных недочетов исполнения, на достижение максимальной логики, точности слуха, ясности, пластики на основе точнейшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его»[97]. Здесь нельзя не заметить близости творческих установок Годовского к *этическому типу* виртуозности.

Годовский и фортепиано были словно предназначены друг для друга. Его общение с инструментом отличалось невероятной органичностью. Г. Нейгауз вспоминает: «Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (сам он был маленький), как бы выточенные из мрамора, удивительно красивые руки (как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника) и наблюдать, с какой "простотой", легкостью, гибкостью, логикой, я бы сказал "мудростью", они выполняли сверхакробатические задачи. Главное впечатление: все страшно просто, естественно, к р а с и в о и н е с т о и т н и к а к о г о т р у д а»[98]. Внешняя легкость, красота, естественность, полная гармония с инструментом – это приметы подлинной виртуозности *эстетического типа*.

[97] ***Нейгауз Г.*** Об искусстве фортепианной игры. С. 2.
[98] Там же. С. 123.

Подходя к границам физических возможностей приспособления к инструменту, виртуозность Годовского – именно в этом, *инструментальном* плане – приобретала некий *трансцендентный* оттенок. Еще раз подчеркну: *только в сугубо специфическом инструментальном плане* его виртуозность приближалась к области трансцендентного. Но при этом пианист всегда оставался в рамках *имманентных* звуковых и технических возможностей фортепиано[99]. В близких его творческой индивидуальности сферах он использовал эти возможности с дотоле недоступной, исчерпывающей полнотой и совершенством. Это относится, прежде всего, не ко всему спектру фортепианных звучаний, а преимущественно к области *piano*, в которой филигранное мастерство Годовского проявлялось в наибольшей степени. Масштабное, мощное, объемное forte, словно раздвигающее стены концертного зала и увлекающее своей стихийной силой аудиторию, не характерно для его звуковой палитры. Г. Нейгауз, всегда трепетно относящийся к фортепианному звуку, отмечал: «У него чудесное *piano*, но *forte* такое рубленое и острое, что половина публики помимо воли корчится»[100].

Виртуозность Годовского скорее рациональна, чем стихийна. Вновь обратимся к свидетельству Г. Нейгауза: «Но переведите ваш взгляд с рук на его лицо. Невероятная сосредоточенность, напряженнейшее внимание; глаза с опущенными веками, в рисунке бровей, в очертаниях лба выражение мысли, мысли огромной сосредоточенности – и больше ничего! Тут вы сразу соображали, как дорого стоит эта кажущаяся легкость, простота; какая громадная духовная энергия нужна была для ее создания»[101]. Юный Нейгауз в письме к родителям был более критичен, резюмируя свои впечатления от концерта Годовского: «Всего лишь: *Verstand, Verstand, Verstand* [интеллект, интеллект и еще раз интеллект]. Аналитика и дробление на куски. Нет на свете человека, который умел бы так мыслить, как Годовский, и так превращать свои мысли в действие, но это как у Канта *«die "reine" Vernunft* [чистый разум]. Прошу прощения за г л у п о е сравнение. У меня всегда впечатление, что это искусственный суррогат искусства,

[99] Редким случаем воплощения на фортепиано звучаний иной инструментальной природы является «Яванская сюита» (1923 г.), в которой имитируются тембры индонезийского оркестра гамелан.
[100] ***Нейгауз Г.*** Автобиографические записки. С. 407.
[101] ***Он же.*** Об искусстве фортепианной игры. С. 123-124.

как в магазинах бывают искусственные суррогаты мяса, молока, овощей и т.д.»[102]

Конечно, в этой оценке присутствует свойственный молодости максимализм, но, видимо, концертные выступления Годовского давали к ней повод. Спонтанный артистизм, эмоциональная открытость, высоко ценимые публикой в эпоху романтического пианизма, ему были мало свойственны. В воспоминаниях слушателей мы не найдем сравнений его искусства с явлениями природы, оно не пробуждало ярких поэтических ассоциаций. Поражала строгая ясность архитектоники, прозрачность, прослушанность, детальная проработка фактуры, холодноватое совершенство и экономная пластика пианистического воплощения. Д. Рабинович пишет: «…прислушайтесь (в записи понятно), с какой пленительной легкостью, с какой упоительной естественностью (будто пианист разыгрывает детскую пьесу второй степени трудности) звучат у него н е б ы с т р о играемые им знаменитые двойные ноты в Ноктюрне *G dur* Шопена или как он – совсем не быстро, совсем не громко, но с абсолютным совершенством – исполняет ту же листовскую "Кампанеллу"»[103].

Есть поэты для поэтов, художники для художников, которые считаются каждый в своем творческом цехе *эталонами мастерства*. Годовский приобрел репутацию «пианиста для пианистов»[104]. Действительно, степень воздействия искусства Годовского на широкую публику не вполне соответствовала масштабу его профессиональных достижений. Пианист не обладал *полным* комплексом демонического виртуоза в романтическом понимании. Его виртуозность была лишена броскости, наступательной активности, она чуждалась крайностей, избегала яркой театральности, эксцентризма. Она, несомненно, была содержательна, но это имманентное музыкальное содержание передавалось ровным, внешне спокойным, объективным тоном, чуждающимся ораторского пафоса и эстрадного тщеславия. *Это была виртуозность, отчетливо сознающая свою подчиненную, служебную функцию.* Ситуация публичного выступления не могла здесь служить дополнительным стимулом, способствующим полному раскрепощению творческих способностей исполнителя, а напротив, в отличие от домашней обстановки, многократно увеличивала меру его ответственности, склоняла к большей осторожности, рефлексии, самоконтролю и, как результат, приводила к излишней эмоциональной скованности пианиста. Поэтому клавирабенды Годовского порой разочаровывали даже горячих поклонников. По воспоминаниям А. Чейсинса, Иосиф Гофман говорил ему, уходя от Годовского: «Никогда не забывайте того, что мы сегодня услышали, сохраните в своей памяти эти звуки навсегда. Ничего подобного в мире больше нет. Какая трагедия, что публика не знает, как может играть Попси!»[105]

Суммируя сказанное, подчеркнем: виртуозность Годовского, развиваясь в русле центростремительной тенденции, ***интегрирует признаки эстетической виртуозности (которые являются доминирующими), некоторые черты этического и универсального типов.***

Любой панорамный обзор явлений фортепианного искусства первой половины XX века будет неполным без обращения к творчеству А. Шнабеля. «Человек, который "создал" Бетховена», как его называет Г. Шонберг, основоположник одного из важнейших, по мнению Д. Рабиновича, направлений в фортепианном исполнительстве XX века – стиля «лирического интеллектуализма», «единственный идол» Г. Гульда, – Шнабель был и остается значительной фигурой, привлекающей внимание своей глубиной и оригинальностью. Но появление его имени в разделе, посвященном виртуозности (а тем более в исследовании транскрипций, которых Шнабель не выносил), не может считаться таким же бесспорным, как упоминание Годовского или Бузони.

Энциклопедическое определение Г. Когана гласит: «Виртуоз – музыкант-исполнитель (а также вообще всякий артист, художник, мастер), в совершенстве владеющий техникой своей профессии. В более точном смысле слова: артист, доблестно (т.е. смело, отважно) преодолевающий технические трудности»[106]. Искусство Шнабеля не вполне соответствует приведенной дефиниции. Пианисту трудно отказать в доблести и отваге, когда он пытается исполнить первую часть бетховенского *Hammerklavier'*а, придерживаясь авторского метронома. Но борьба с фактурой в этом случае оканчивается отнюдь не в пользу исполнителя. Технические огрехи, время от времени встречающиеся в игре Шнабеля, вызвали резкое высказывание Э. Петри: «Он

[102] ***Он же.*** Автобиографические записки. С. 405.

[103] ***Рабинович Д.*** Исполнитель и стиль. М., 1979. Вып. 1. С. 152.

[104] Книга ***Джереми Николаса*** так и называется "Godowsky – The Pianist's Pianist" (Appian Publications and Recordings, 1989).

[105] ***Шонберг Г.*** Великие пианисты. С. 300. *"Popsy"* – шутливое прозвище Годовского, бытовавшее среди его близких.

[106] ***Коган Г.*** Виртуоз // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. С. 802, стлб. 2.

играет так, словно его пальцы переехал трамвай, пальцы залечили, но они всё же не двигаются»[107].

Конечно же, этот отзыв излишне категоричен – техника Шнабеля достаточно солидна, хотя по некоторым «спортивным» параметрам он, безусловно, уступает признанным «чемпионам» фортепианного техницизма, таким, например, как Иосиф Левин или Симон Барер. Сила артиста заключается в другом: хорошо известно, что техническое мастерство инструменталиста отнюдь не ограничивается физическими составляющими – быстротой и громкостью. Замечательный аккомпаниатор Джеральд Мур размышляет по этому поводу: «Фортепианная техника – понятие более широкое. В ней, как и в технике певца или скрипача, подразумевается мастерство звукоизвлечения, воспроизведение звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам. Техника – это умение выполнить равномерное *crescendo* или *diminuendo*, *rallentando* или *accelerando*. Общий рисунок фразы – неоспоримое свидетельство музыкальной грамотности и вкуса пианиста – зависит от его техники. Несомненно, сюда же входит умение владеть педалью»[108].

Именно этими видами техники Шнабель владел в совершенстве. Как верно замечает Г. Шонберг, «даже если его пальцы изменяли ему, то мысль – никогда»[109]. Поэтому в шнабелевском исполнении *Hammerklavier'*а запоминаются, прежде всего, не досадные «кляксы» в первой части и в финальной фуге, а проникновенный, исповедальный тон *Adagio sostenuto*. Поэтому с такой невероятной напряженностью «мыслечувства» звучит у Шнабеля двадцатая вариации из диабеллиевского цикла (*Andante*), записанная у Бетховена половинными с точками и исполняемая пианистом в предельно медленном, гипнотизирующем темпе, в котором время словно останавливает свой бег и соприкасается с вечностью. Скорбно-сосредоточенный «зимний путь», услышанный Шнабелем в непритязательном *Allegretto c moll* Шуберта, тишина горных вершин, незабываемо передаваемая им в главной партии *B-dur'*ной сонаты того же автора, относятся к высшим проявлениям интерпретаторского мастерства – *к виртуозности*.

Действительно, если виртуозность не ограничивать только узкой областью фортепианного техницизма, а понимать ее в широком смысле, как ***самостоятельную и высокую эстетическую ценность воплощения замысла в любой творческой сфере***, то Шнабеля с полным правом можно назвать виртуозом. Виртуозом напряженно пульсирующей мысли, виртуозом мудрого созерцания, виртуозом глубокого постижения шедевров, виртуозом концентрированной экспрессии и, наконец, виртуозом протяженного фортепианного звука.

[107] Цит. по: ***Мильштейн Я.*** Статьи. Воспоминания, Материалы. М., 1990. С. 129.
[108] ***Мур Дж.*** Певец и аккомпаниатор. М., 1987. С. 86-87.
[109] ***Шонберг Г.*** Великие пианисты. С. 376.

С. Фейнберг пишет: «Особая, если можно так сказать – *моральная*, сторона виртуозности заключается в достижении *духовных ценностей* посредством физического усилия»[110]. Именно в этой «высокогорной» области виртуозность Шнабеля проявлялась в наибольшей степени. В зрелые годы артист сознательно ограничил свой репертуар Моцартом, Бетховеном, Шубертом, Брамсом, исключив из него всё, что имело хотя бы намек на импонирующие широкой публике внешний блеск и импозантность романтического «концертного» стиля. Сам пианист признавался: «меня привлекает такая музыка, которая, как мне кажется, всегда остается лучше, чем ее исполнение»[111]. Для Шнабеля подлинная виртуозность – это «линия наибольшего сопротивления», предполагающая служение не личному успеху, не слушателям, а самой музыке. Мастерство музыканта должно быть направлено на высокие цели. «Каждое совершенное произведение,– говорит он, – требует всей мыслимой техники, *но во вспомогательной функции*. Напротив, в так называемых виртуозных пьесах средства являются также и целью. Шедевры требуют связи с внутренним миром, откуда они сами произошли; виртуозные пьесы – по существу лишь фасады»[112].

Шнабель никогда не был мастером импозантных фасадов. Именно в его творчестве наиболее полно воплотилось то явление австро-немецкой романтической традиции, которое Т. Манн называет *Innerlichkeit* (внутреннее). «С этим понятием, по утверждению Т. Манна, связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести – короче говоря, все черты высокого лиризма; того, чем мир обязан этой немецкой самоуглубленности, что он даже и сегодня не может забыть; ее плодами были немецкая метафизика, немецкая музыка и в особенности чудо немецкой литерату-

[110] ***Фейнберг С.*** Пианизм как искусство. С. 102. (Курсив мой. – Б.Б.).
[111] ***Шнабель А.*** «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке. М., 1999. С. 142.
[112] Там же. С. 283. (Курсив мой. – Б.Б.).

ры…»[113] Эти «черты высокого лиризма» присущи исполнительскому искусству Шнабеля и объединяют его с интеллектуальным направлением австро-немецкой литературы – с прозой Т. Манна и Г. Гессе, поэзией Р.-М. Рильке и С. Георге.

Творчество Шнабеля пронизывает категория долженствования. «Этический императив музыканта» состоит в том, что он «глубоко осознает свое призвание, он принимает на себя некие ограничения, которые удержат его лишь в тех высших областях, где путь постоянно идет от вершины к вершине, независимо от уже достигнутого уровня; в глубине своей души он будет чувствовать себя обязанным следовать в направлении, определяемом достойнейшим из усилий – усилием сдерживания. Путь этот лежит по *линии наибольшего сопротивления*»[114]. Декларируемая Шнабелем вспомогательная функция техники дополняется вспомогательной, коммуникативной ролью самого интерпретатора. По его словам, «исполнитель должен выступать в роли проводника по горам. Эта роль становится все более и более важной по мере восхождения; но начиная с определенного момента проводник должен понимать, что его подопечные более интересуются горами, нежели им самим, иначе он будет плохим проводником»[115].

Исходя из деклараций музыканта, которые во многом обеспечены «золотым запасом» его творчества, ***виртуозность Шнабеля следует отнести преимущественно к этическому типу***, вернее к *светской* разновидности этого типа, видящей в искусстве объект своего добровольного служения – сферу чистой духовности, возвышающую человечество. Композиторское творчество Шнабеля менее признано, чем его исполнительский дар. Однако его склонность размышлять об искусстве и увлекательно рассуждать о нем свидетельствуют об *универсализме* мастера. Произведения, входящие в избранный круг шнабелевского репертуара, и глубина их прочтения, к которой постоянно стремится артист, позволяют говорить о ***трансцендентной направленности*** его искусства и его виртуозности. Область пианистической моторики не является самой сильной его стороной, и высшие интерпретационные (и собственно пианистические) достижения Шнабеля связаны с тонко развитой эмоционально-выразительной

[113] ***Манн Т.*** Германия и немцы // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 320.
[114] ***Шнабель А.*** Цит. соч. С. 298.
[115] Там же. С. 299.

стороной пианизма и концептуальной насыщенностью, интеллектуальной емкостью его трактовок. Виртуозность Шнабеля становится подлинно *трансцендентной* тогда, когда требования, предъявляемые исполняемым произведением, в наибольшей степени гармонируют с лирико-философским складом его творческого облика и особенностями его пианизма.

Представленные очерки дают основание сделать вывод, что в виртуозности XX века преобладают интеграционные процессы. Наиболее редким типом становится демоническая виртуозность, которая заметнее всего в искусстве исполнителей, непосредственно продолжающих романтическую традицию. Такова виртуозность ***Горовица***. Она *активна*, то есть является всепроникающим компонентом его исполнительского стиля, преобразующим все, к чему он прикасается. Эта активность слышна в ошеломляющих кодах «Мефисто-вальса» и финала Второй сонаты Рахманинова. Но в произведениях, отмеченных обаятельным оттенком салона («Венские вечера» Шуберта-Листа, Этюды Мошковского), она порой предстает в элегантно-кокетливом варианте. Горовицевское исполнение Вариаций Черни свидетельствует о том, что ему не чужд также пианистический шарм виртуозности «блестящего стиля». Следовательно, в искусстве Горовица также наблюдается определенная конвергенция виртуозной типологии.

Своеобразием, связанным с «художественным климатом» эпохи, отмечены у Горовица такие признаки демонической виртуозности, как *эксцентричность* и *театральность*. Они проявляются в большей степени в его интерпретациях, нежели в эстрадном поведении. Артист не был склонен к преувеличенному пластическому выражению своих эмоциональных реакций – его посадка за инструментом отличалась благородной сдержанностью и внешним спокойствием. Тем больший эффект вызывала контрастирующая с этим спокойствием «раскаленная лава» эмоций, воплощавшихся в его масштабных звуковых построениях. Справедливости ради следует отметить, что в поздние годы черты эксцентричности наблюдались в общении с публикой и прессой, когда пианист в своей манере держаться порой нарочито подчеркивал груз прожитых им лет или (как в записи московского концерта 1986 года) строил гримасы при виде телекамеры. Но и эти незначительные детали воспринимались уже *харизматически*. Если в юные годы слушатели его концертов находили в его

стройном поэтичном облике и рельефном профиле сходство с Шопеном[116], то Горовиц-патриарх, выходивший на эстраду неуверенной походкой в мешковатом костюме, под покровом старческой немощи таил неувядаемую молодость духа, представал неким реликтом «эпохи титанов пианизма».

Черты театральности присущи рельефной, а в патетических фрагментах – ораторски-декламационной фразировке Горовица. Театральны и даже кинематографичны его резкие контрасты интимнейшего пианиссимо и громоподобного фортиссимо, противопоставления живописных педальных пятен и отточенно-графичной беспедальной звучности. Когда музыка дает к этому повод, его интерпретации могут строиться по принципу «кинематографического монтажа» – динамичного и жесткого, резким сопоставлением обостряющего контрастность образов, как это происходит в исполнении «Картинок с выставки» Мусоргского. Огромную роль здесь играет пристрастие Горовица к предельно яркой фортепианной инструментовке, корректирующей авторское изложение.

Демоническое впечатление производят интерпретации феноменального виртуоза Дьёрдя Циффры (это особенно касается его исполнения листовской «Пляски смерти» и собственных транскрипций). Весьма знаменательно, что именно Горовицу и Циффре принадлежат сверхтрудные обработки, ставшие своеобразным виртуозным «пианистическим фольклором» XX столетия. Они продолжают традицию виртуозных романтических импровизаций. Как известно, Горовиц не фиксировал своих транскрипций в нотах (и даже считал это невозможным), и исполнительские варианты разных лет отличаются друг от друга. Поэтому корпус его транскрипций существует только по законам «устного творчества» – в версиях расшифровок, сделанных на слух энтузиастами его пианизма. Циффра в Предисловии к изданию своих транскрипций подчеркивал, что они рождены в процессе импровизации перед микрофоном и лишь впоследствии были им (с помощью сына) перенесены на нотную бумагу[117]. Приведя в пример виртуозные произведения Листа, которые, несмотря на сложность, были постепенно освоены пианистами, Циффра высказал предположение, что и его обработки, представляющиеся неисполнимы-

[116] Об этом говорит его жена Ванда Тосканини в телевизионном фильме «Последний романтик».

[117] См.: ***Cziffra G.*** Préfase // Cziffra G. Transcriptions. Grandes Études de Concert. Sous la direction de István Kassai. Distribution by: C.F. Peters. Frankfurt. W.Y. P. 6.

ми, со временем «станут частью музыкальной культуры». Похоже, что это предсказание сбывается: в концертном репертуаре современных виртуозов появляются транскрипции Горовица и Циффры, этюды Шопена – Годовского, которые считались «самым трудным из того, что написано для фортепиано» (Г. Шонберг), полузабытые произведения Тальберга, Алькана, экстремально сложные опусы Сорабджи. Эвристический потенциал виртуозности, когда экстраординарные технические достижения одиночек становятся манящим ориентиром, к которому начинают стремиться многие, всё еще остается действенным фактором роста исполнительского мастерства.

10. Этический императив и профессиональная игра

Множество индивидуальных проявлений виртуозности рассматриваемого периода создают весьма сложную картину. Но все-таки в ней намечаются определенные закономерности, позволяющие сделать ряд обобщений: (1) стремление к объективности исполнения; (2) возросший технический стандарт; (3) новые разновидности универсализма.

Тенденцию к объективности, хотя и по-разному трактованную, отмечают многие исследователи исполнительства. Например, Д. Рабинович в связи с творчеством Шнабеля указывает на формирование в исполнительском искусстве нового направления – стиля «лирического интеллектуализма», который стремится «к максимально возможному п о с т и ж е н и ю играемого, раскрытию заложенных в музыке идейных и эмоциональных, интеллектуальных и чувственных компонентов»[118]. В.П. Чинаев говорит об «эпическом стиле», воплощающем внеперсональное, надличностное мироощущение, в котором «исчезает» эгоистическое «я» интерпретатора[119]. Причем, обосновывая предложенную стилистическую дифференциацию, оба автора называют имена Рихтера, Микеланджели, Гульда. Действительно, в искусстве XX века одной из ведущих фигур становится исполнитель, понимающий высокую *моральную* роль своей деятельности и сознательно осуществляющий миссию бережного *хранителя культурного наследия*[120]. Выдающийся уровень мастерства здесь полностью под-

[118] ***Рабинович Д.*** Исполнитель и стиль. Вып. 1. С. 220.

[119] ***Чинаев В.П.*** Исполнительские стили в контексте художественной культуры… С. 33-39.

[120] См. ***Мельникова Н.*** Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. С. 180-215.

чинен служению величайшим ценностям. «Искусство,– утверждает А. Шнабель,– не случайное прибежище и не каникулы, но вечный долг нашего духа. Служение этому долгу принадлежит к наиболее настоятельным задачам человека, максимально соответствующим его предназначению…»[121] Следовательно, перед нами явление, которое мы определили как ***этический тип виртуозности***.

Приметы *эстетического* типа растворены в художественной практике, и его отдельными чертами отмечено искусство самых разных художников. Здесь уместно привести наблюдение рецензента о наличии в фортепианной сфере «интрапианистов» и «экстрапианистов»[122]. Культ рояля, особое, бережное отношение к фортепианному звуку, органичная пианистическая пластика, гармония воплощаемой формы, иногда предпочтительная репертуарная приверженность стилям, представляющим центростремительную тенденцию,– эти свойства в той или иной пропорции присущи Г. Гинзбургу, Л. Оборину, Э. Гилельсу, М. Поллини, М. Перайе, хотя их искусство и не ограничивается названными качествами. Но исследователи отмечают ювелирное мастерство Гинзбурга, «золотой звук» Гилельса, холодноватое совершенство Поллини и т.д. С другой стороны, А. Хитрук указывает на «парадоксально большое значение пианистов, как бы рвущихся в XX веке за “пределы своего инструмента”, стремящихся обойти (или превзойти) “естественные качества фортепиано”»[123]. Это направление отражает центробежную тенденцию инструментализма и нередко связано с *трансцендентным типом виртуозности*. Таково, в частности, искусство М. Юдиной, прозревающей за исполняемым глубинную связь произведения со всем миром культуры, что отразилось в ее эссе об интермеццо Брамса и о «Картинках с выставки» Мусоргского. Но даже по отношении к этому образцу нельзя не заметить, насколько важен был для исполнительницы *этический* подход, предполагающий служение композитору. Сочетание *этического* и *трансцендентного* типов особенно характерно для крупнейших исполнителей, определивших художественный облик эпохи,– вновь упомянем Рихтера. Таким образом, стремление к объективности исполнения, «историзация исполнительского сознания» (В.П. Чинаев) определяет некий *этический императив*, под знаком которого модифицируются все типы виртуозности.

[121] ***Шнабель А.*** «Ты никогда не будешь пианистом!». С. 296. (Разрядка моя. – Б.Б.).

[122] ***Хитрук А.*** Неистовый ревнитель пианизма // Музыкальная академия. 2001. №1. С. 67.

[123] Там же. С. 68.
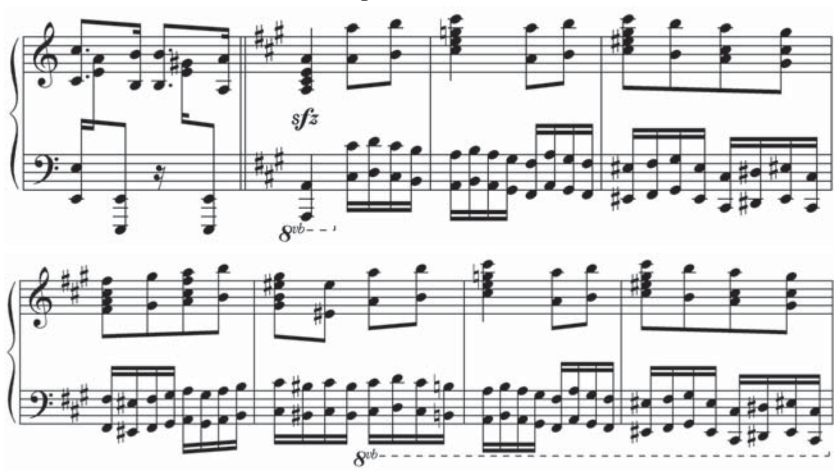
В области техники профессиональный ценз концертирующего исполнителя чрезвычайно вырос. Трансцендентные требования к инструменталисту предъявляет композиторское творчество эпохи. В первой главе уже указывались примеры полного игнорирования инструментального фактора в композиторских стилях, причастных тенденции к относительной инструментальной нейтральности. Но даже если композитор творит с учетом возможностей инструмента, он способен не щадить исполнителя. Когда-то Паганини горделиво начертал на титульном листе своих каприччи: *“Agli artisti”* (*артистам*)[124]. Сорабджи в предуведомлении к невероятно сложному и объемному *Opus clavicembalisticum* предупреждает: «Исполнение отдельных частей этого произведения абсолютно не допустимо. Сочинение предназначено только для пианиста-музыканта *высочайшего* ранга. Безусловно, интеллектуальные и технические трудности, имеющие здесь место, превышают возможности кого-либо иного, – это весомый и серьезный вклад в фортепианную литературу, предназначенный *только* для серьезных музыкантов и серьезных слушателей»[125]. Подобный ультиматум предполагает, кроме высокого уровеня владения инструментом и развитого интеллекта, еще и особый исполнительский альтруизм, на который способен лишь *виртуоз этического типа*.

Но только служебная роль виртуозности не всегда устраивает исполнителей. Могучий технический потенциал требует выхода, и виртуозы порой не избегают искушения демонстрировать его в *собственных* сочинениях и обработках. Профессиональный азарт подводит к грани, за которой начинается виртуозничество. Так молодой пианист А. Володось сделал эффектный «бисовый» номер из *Rondo alla turca*, в котором под покровом «атлетического пианизма» не осталось и намека на какую-либо связь с моцартовским стилем. «Изюминкой» обработки является контрапунктическое сочетание тем рефрена и эпизода (*пример 140*).

[124] Смысл посвящения: «*Только* артистам» или «Доступно только артистам».

[125] Действительно, исполнителей этого произведения можно пересчитать по пальцам одной руки. Наиболее известная запись его принадлежит Джону Огдону (*Altarus 9075*).
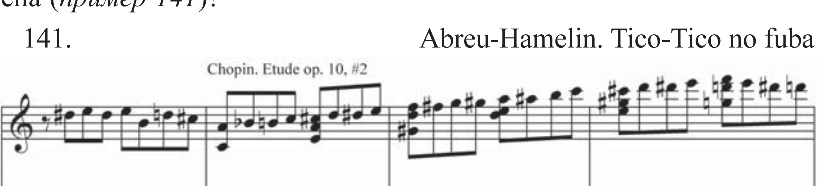
140. А. Володось. Концертная парафраза на *Rondo alla turca* Моцарта



Этот изобретательный штрих несколько скрашивает впечатление пустой помпезности.

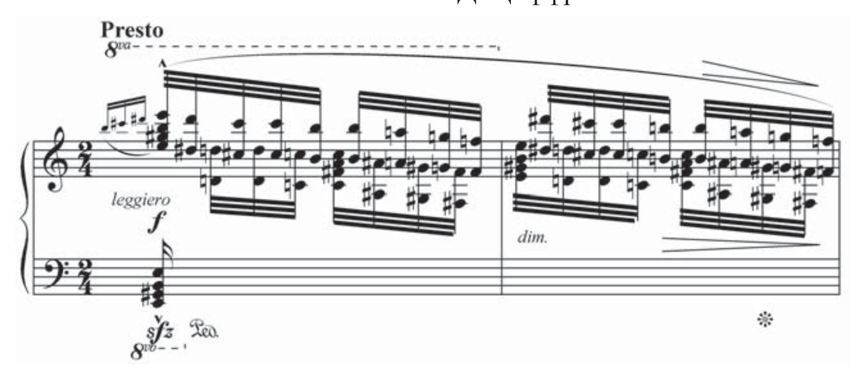
У подлинных артистов эксцессы виртуозничества оправданы тем, что их исключительное мастерство осознается как потенциальная *готовность* к выполнению любых задач, предлагаемых композиторами, постоянное горячее желание идти им навстречу для воплощения самых фантастических комбинаций. Совершенное владение инструментом сродни игре (в высоком значении этого слова), обладает своей эстетической ценностью – это возможность, казалось бы, невозможного, ремесло, ставшее искусством. В его покоряющей легкости присутствует живительный элемент юмора, который придает смысл блестящей «форме без содержания». В самом деле, так ли уж много содержания в искрометном этюде Циффры по польке «Трик-Трак» Штрауса или в шутке М.-А. Амлена, соединяющего популярную эстрадную мелодию *«Tico-Tico no fuba»* со вторым этюдом Шопена (*пример 141*)?

141. Abreu-Hamelin. Tico-Tico no fuba
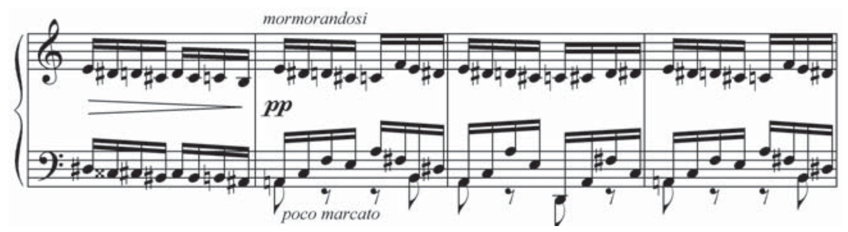


Это игра, радостная игра виртуозов. Зато как увлекательно заочное соревнование гроссмейстеров фортепиано, когда они обращаются к одному и тому же сюжету! Сравним, например, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, ставший *Etudé de Concert №1* Д. Циффры (*пример 142*) или *Etudé Fantastique №1* М.-А. Амлена (*пример 143*) из цикла «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях» (в названии – явный намек на цикл этюдов Алькана, пропагандистом которого является пианист). Этюд Циффры представляет собой бешеный сгусток энергии, калейдоскоп акробатических трюков, воспринимая который, напрочь забываешь о каких-либо ассоциациях с подлинником. Какой уж там шмель или князь Гвидон – да здравствует безукоризненная октавная техника! Этюд Амлена действительно фантастичен – легкие, ирреальные, скользящие, иногда колкие звучности, исчезающие на предельном пианиссимо.

142. Д. Циффра. *Etudé de Concert №1*



143. Marc-André Hamelin. *Etudé Fantastique № 1*



Иногда в игру мастерства, изысканную «игру в бисер» вовлекаются не только современники, но и титаны прошлого, которым виртуоз отдает дань почтения. В 1956 году по предложению арт-директора студии *Pathé-Marconi* Циффра импровизирует перед микрофоном свою дерзкую и демоническую обработку Тарантеллы Россини (это

его первая транскрипция подобного рода). В 1987 году Амлен создает виртуозно-элегантную версию этого же танца, в котором, в одном из рефренов, цитирует фактурный вариант из листовской транскрипции тарантеллы, делая реверанс в сторону признанного метра транскрипторского искусства. В отличие от Циффры, транскрипции которого отмечены первозданной импровизационной стихийностью, Амлен нередко вступает в интеллектуальный диалог со стилями прошлого. Упомяну здесь *Ommagio a Domenico Scarlatti* (Этюд № 6), Кампанеллу (Этюд № 3, созданный на основе *всех* листовских вариантов), или традиционную для многих виртуозов (д'Альбер, Рахманинов, Корто, Горовиц и т.д.) вставную каденцию перед кодой Второй рапсодии Листа.

Подчеркну несомненное родство этой игры с импровизационной практикой и транскрипторской сферой. Может быть, то «эгоистическое "я" интерпретатора», то своеволие мастерства, которое виртуозы, следуя этическому императиву, обязаны *подавлять*, беззаветно служа композитору, находит свой естественный выход именно в иронической и свободной «игре посвященных». Не случайно гурманы клавирабендов с таким же восторгом отдаются наивной радости пианистических фейерверков, с каким театральные завсегдатаи погружаются в атмосферу вольницы театральных «капустников». Здесь царит рекреативная функция искусства, это «парад-алле» эстетически самодостаточного мастерства, «солнечная сторона» виртуозности.

Создавая обработки и собственные сочинения, виртуозы продолжают старинную *традицию универсализма*. В XX столетии сосуществуют практически все модификации музыканта-универсала: композитор-исполнитель-виртуоз, исполнитель-виртуоз-композитор, исполнитель-литератор, композитор-ученый и т.д. Но здесь следует отметить, прежде всего, новые качества универсализма и, следовательно, новую разновидность виртуоза-универсала, объединяющую *джазовые и классические* традиции. Ее появление связано с интеграционными процессами в музыкальном профессионализме.
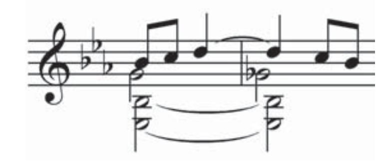
К началу столетия произошло отчетливое разделение музыкально-исполнительской культуры на две ветви: (1) профессиональное академическое искусство, обладающее строгой преемственностью и развитой инфраструктурой воспроизводства; (2) условно говоря, неакадемическое направление, связанное с внеевропейскими формами музицирования (джаз) и развивающейся индустрией развлечений.

Второе направление быстро профессионализировалось, и в нем формировались свои представления о виртуозности. Обе сферы проявляли взаимную любознательность: крупные музыканты академического толка видели в джазе и эстраде один из источников обновления музыкального языка, а ряд представителей другого лагеря тянулся к профессиональным знаниям. В музыке возникает некая промежуточная область, в которой академическая выучка сочетается с влияниями неакадемической среды: Дебюсси, Равель, Стравинский, Хиндемит, французская «Шестерка» не обошли джаз вниманием, что в определенной степени отразилось на их трактовке рояля.

Важным художественным результатом профессионального сближения, имевшим значительное воздействие на академическое фортепианное искусство, явилось, отмеченное импровизационной свободой и оригинальным интонационным строем, творчество Дж. Гершвина. Его *Rhapsody in blue* и Фортепианный концерт стали своеобразным синтезом джазового и романтического стилей и вошли в репертуар академических исполнителей. Замечательным интерпретатором Рапсодии был блестящий виртуоз, ученик Блуменфельда А. Цфасман. Авторские переложения песен Гершвина, предназначенные для любителей, привлекли внимание Перси Грейнджера – ученика Бузони и друга Эдварда Грига. Грейнджер придал обработкам концертный вид и издал со своим предисловием, в котором показал, как интонации Грига трансформируются в мелодиях Гершвина (*пример 144*)[126].
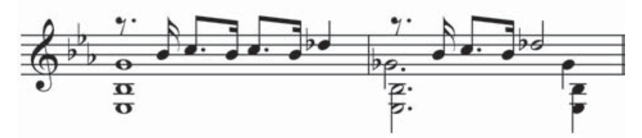
144.

а) Э. Григ. Соната для скрипки и фортепиано
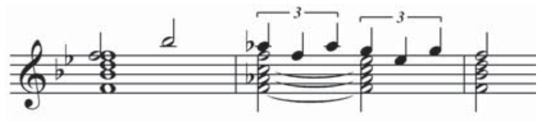


[126] Попутно замечу, что Грейнджер весьма успешно работал в «пограничной» области профессионального и бытового музицирования. Его перу принадлежат своеобразные дайджесты популярных партитур – вступление из Фортепианного концерта *b moll* Чайковского и «концертные транскрипции по основным темам и эпизодам» первой части фортепианного концерта Грига и финала Второго концерта Рахманинова, предназначенные для фортепиано соло (они вышли в издательстве *G. Schirmer*). О высоком виртуозном мастерстве Грейнджера свидетельствует его транскрипция «Вальса цветов» из балета «Щелкунчик», сделанная в лучших традициях романтического пианизма.
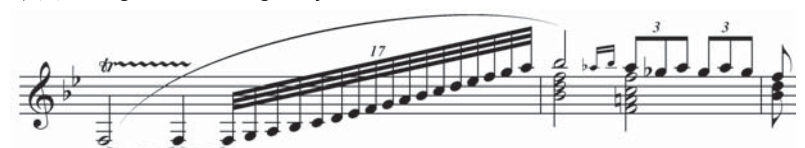
б) Дж. Гершвин “The man I Love”



в) Э. Григ. Фортепианный концерт



г) Дж. Гершвин. Rhapsody in Blue



Виртуозно-концертное освоение произведений Гершвина продолжил американский пианист Эрл Вайлд (р. 1915 г.), который в 1975 году опубликовал «Семь виртуозных этюдов по Гершвину» и «Фантазию на темы из оперы «Порги и Бесс»»[127] . Весьма показательно сближение типичных романтических концертных жанров с особенностями джаза, которое наблюдается и в музыкальном творчестве. Во втором фортепианном концерте Р. Щедрина возникает островок джазовой импровизации. Николай Капустин (ученик А.Б. Гольденвейзера), активно занимающийся концертной деятельностью именно в джазовой области, пишет Восемь концертных этюдов в джазовой манере. Б. Печерский (пианист, композитор, педагог, литератор) создает цикл «Виртуозности»[128] , в котором среди различных стилевых и жанровых моделей большое место занимают элементы джаза. Фридрих Гульда, замечательный интерпретатор Баха, Моцарта, Бетховена, импровизировал в джазовых клубах и записывал джазовые композиции. Молодой пианист Д. Мацуев заканчивает свои клавирабенды джазовыми импровизациями. Импровизация, нередко с джазовым оттенком, возрождается в концертной практике и получает статус почти наравне с опусной композицией. Импровизация и импровизационные жанры несут в себе дух свободы, непосредственности, раскрепощенной спонтанности, игры, *виртуозной игры* с инструментом, стилями, публикой.

[127] Издано *Michael Rolland Davis Productions*.

[128] Цикл носит подзаголовок «20 этюдов возрастающей трудности» и разделен на две тетради: 1 – этюды для юношества, 2 – этюды высшего мастерства.

Показательно, что в композиторской среде также возрастает внимание к сиюминутному творчеству: прекрасным импровизатором является композитор С. Слонимский, в 70-х годах В. Суслин, В. Артёмов и С. Губайдулина образовали группу «Астрея» и на еженедельных встречах часами импровизировали. Запись многих современных партитур, как некогда в «эпоху генерал-баса», вновь требует активного сотворчества исполнителя, обладающего определенными композиторскими навыками, – *требует универсализма*.

Всевозможные интеграционные процессы в современном музыкальном мире настолько типичны, что могут послужить объектом для масштабного культурологического исследования. Но отметим, что в этой пестрой картине не теряется понятие виртуозности, которое, сохраняя свое смысловое ядро, приобретает новые качества, востребованные временем. Р. Щедрин говорит в одном из интервью: «…колоссально вырос исполнительский уровень, колоссально. <…> По существу сейчас уже никаких пределов технических невозможностей и в оркестровой игре, и тем более в сольной – не существует. Поэтому мне думается, что жанр концертности вообще, жанр парада виртуозных возможностей, своего рода олимпийские игры в классном оркестре – это очень интересно для композитора»[129] . Это высказывание можно в полной мере отнести и к фортепианному исполнительству.

Подводя итоги главы, подчеркнем следующее:

1. Феномен виртуозности существовал задолго до широкого распространения соответствующего понятия, и совокупная полнота содержания, заключающаяся в этом термине, не ограничивается только сферой музыкально-исполнительского искусства.

2. Сущность виртуозности заключается в высочайшем уровне исполнительского мастерства, который способствует расширению границы возможного в исполнительском искусстве, обладает самостоятельной эстетической ценностью и способен преображать объект своего приложения.

[129] ***Щедрин Р.*** Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Музыкальная академия. 2002. №4. С. 2.

3. В процессе обособления исполнительства и инструментализма феномен виртуозности приобретал различный облик, определяемый особенностями соответствующей художественной эпохи.

4. Этический тип виртуозности, предпосылки которого сформировались в Средневековье, характеризуется сугубо подчинённым положением исполнительской стороны, понимаемой как смиренное и стремящееся к объективности служение некоему Высшему началу.

5. Эстетический тип виртуозности, возникший в эпоху Возрождения, стремится к гармонии художественного замысла, исторически понимаемых границ музыкального искусства, естественных возможностей исполнителя и имманентной природы инструмента.

6. Универсальный тип виртуозности сложился в эпоху барокко и предполагает наличие у виртуоза разностороннего и целостного комплекса знаний и умений, необходимых музыканту для осуществления широкого круга обязанностей.

7. Трансцендентный тип виртуозности намечается в эстетике романтизма и характеризуется стремлением к выходу за пределы возможностей конкретного инструмента и отдельного вида искусства.

8. Основы техники инструментальных транскрипций вырабатывались в импровизационных формах музицирования, в которых нередко присутствовал виртуозный компонент, понимаемый в рамках соответствующей эпохи.

ГЛАВА ПЯТАЯ
ПИАНИСТИЧНОСТЬ

1. Определение пианистичности

Характеризуя свойства художественного произведения, нередко применяют понятия, сопряженные с определенной техникой воплощения замысла: живописность, графичность, сценичность, поэтичность, оркестральность. Р. Барт писал: «Поэтичность (то есть литературность) означает особый тип сообщения, предметом которого служит его собственная форма, а не содержание». В музыкальной науке давно существует дисциплина, постигающая принципы оркестровки, выразительные возможности инструментов и их сочетаний. Поэтому представляется вполне правомерным обратить наше внимание на изучение такого свойства фортепианной фактуры, фортепианной инструментовки, как *пианистичность*. Многие образцы фортепианной транскрипции созданы пианистами и для пианистов в тесном содружестве с инструментом, поэтому они часто являются *пианистичными* благодаря своему происхождению и предназначению. Далеко не все приведенные в этой главе примеры относятся к шедеврам мировой музыкальной культуры, но их инструментальная сторона всегда заслуживает внимания, так как они были созданы выдающимися инструменталистами, в полной мере познавшими тайны ремесла.

Сам факт взаимной адаптации исполнителя и инструмента в поисках средств, адекватных художественному замыслу и возможностям механического приспособления для извлечения звуков, является принадлежностью *всей* инструментальной сферы. Пианистичность представляет собой частное явление инструментализма с четкой исторической границей, определяемой временем появления фортепиано.

Пианистичность – это художественно целесообразное качество изложения музыкального материала, учитывающее конструктивные и акустические особенности инструмента в их органической связи с физическими возможностями исполнителя.

В основных тенденциях инструментального искусства пианистичность предстает в различном облике. В наименьшей степени она соприкасается с тенденцией к относительной инструментальной нейтральности. Здесь ее проявления ограничиваются иногда лишь самой *возможностью* озвучивания на фортепиано того или иного произве-

дения без учета исполнительского удобства воплощаемой фактуры. Пианистичность этого рода характерна для линеарного полифонического письма, а в транскрипторской сфере – для «культуры клавираусцуга». Центростремительная тенденция наиболее благоприятна для пианистичности. В русле именно этой тенденции вырабатывались приемы изложения, в которых *гармонически сочетаются* физическое удобство исполнения и акустический результат, наиболее соответствующий природе рояля. Самые изощренные способы игры формировались в результате сознательных ограничений исполнительских средств в сочинениях, предназначенных для правой и особенно для левой руки соло. В подобном репертуаре значительное место занимают произведения, специально адаптированные для левой руки, которые непосредственно относятся к миру транскрипций и представляют наиболее искусные образцы пианистичности. Центробежная тенденция физическое удобство исполнения, как правило, *подчиняет звуковому замыслу*, созданию иллюзии тембров иной инструментальной природы. Такая пианистичность складывалась под прямым воздействием техники транскрипций. Найденные при этом фактурные модели и аппликатурные решения постепенно вошли в общеупотребительный фонд пианистичности, расширив представления о возможностях инструмента и исполнителя.

Помимо соотнесенности с основными тенденциями инструментального искусства, пианистичность имеет *исторические модификации*, детерминированные: (1) господствующим инструментальным стилем эпохи, (2) особенностями конструкции инструмента и (3) его «звучащим образом», утвердившимся в художественной практике.

(1) Например, *барочный* полифонический тип фактуры и ее распределение между партиями обеих рук предполагает их равное развитие и, главное, *функциональное равенство в инструментальном плане*. Это означает, что функции правой и левой рук при исполнении полифонической фактуры совершенно одинаковы, их взаимоотношения строятся не на принципе субординации, воспроизведения «рельефа» и «фона», а на идее *взаимодополнения*. Средние голоса могут из практических соображений передаваться из руки в руку, но аппликатура полностью определяется полифонической структурой. Для гомофонной фактуры *классицистского плана* более характерна последовательная расчлененность фактурных пластов, которая в инструментальном плане претворяется в неизменном *разграничении* исполнительских функций правой и левой рук, что определяет их

некоторую аппликатурную независимость. *В романтической фактуре*, напротив, *отсутствует эта строгая иерархия*, разделяющая «главное» и «второстепенное» (мелодию и аккомпанемент). Функции рук здесь чаще всего равноправны, фактурные пласты более или менее равномерно распределяются между двумя руками, создавая интегрированную фактурную «ткань». В этой фактуре отношения рельефа и фона строятся не на условиях соподчинения, а на принципе *активного взаимодействия*, и аппликатурные решения базируются на ощущении целостной координации пианистического аппарата.

(2) Влияние конструкции инструмента на понимание пианистичности заметно на всех этапах развития клавишных. Клавиатура инструментов клавирного периода отличалась меньшей мензурой, по сравнению с современной, поэтому употребление первого пальца было ограничено. Пианофорте моцартовского времени имели неглубокий ход клавиш – 4-5 мм (для сравнения – у «Стейнвея» – 10 мм). Это давало возможность исполнять такую специфическую техническую формулу, как *glissando* двойными нотами, весьма затруднительную на нынешних инструментах, и Моцарт применил этот прием в каденции Вариаций на песенку Н. Дезеда *“Lison dormait”* (K. 264)[1]. Рояли английской механики, которые предпочитал Бетховен, обладали более тугой клавиатурой и масштабным звучанием, предназначенным для концертных залов. Поэтому характеристики пианистичности, присущие «молоточковому» пианизму Клементи, отличались от «бисерной» игры венских виртуозов. Изобретение С. Эраром механизма двойной репетиции сделало более пианистичными (и более употребительными) репетиционные виды техники.

(3) Совершенствование механизма правой педали и осознание ее выразительных возможностей преобразили инструмент. «Реальное беспедальное фортепиано» или «иллюзорное педальное фортепиано» (термины Л. Гаккеля), «вокальная» или «ударная» трактовки инструмента предполагают совершенно разные характеристики пианистичности. Отличия хорошо просматриваются в исторической перспективе и особенно рельефно проявляются в фортепианном искусстве XX столетия, в котором востребованы все виды пианистичности, выработанные за время существования инструмента.

Пианистичность может быть весьма индивидуальной и основываться на особой склонности исполнителя к тому или иному виду

[1] Эти виртуозные вариации Моцарт исполнял в 1781 году во время состязания с Клементи.

техники или типу фактуры. Моцарт отдавал должное совершенству терцовых пассажей у Клементи. Лист считал октавы и аккорды самым легким видом техники. Таузиг говорил Ленцу по поводу октав в среднем разделе Полонеза Ля-бемоль мажор Шопена, что он, благодаря строению своей руки, может играть их сколько угодно – без усталости. Пассажи, требующие хорошей растяжки, с легкостью получались у Гензельта, феноменальным развитием левой руки славился Годовский, меткой техникой скачков поражал молодой Прокофьев, удивительной предрасположенностью к воспроизведению полифонической ткани отличался пианизм Гульда. Пианисты-транскрипторы обязательно использовали излюбленные, многократно проверенные приемы и не забывали о сильных сторонах своего мастерства. Трудно назвать фантазию Тальберга, в которой бы не встречался его знаменитый способ игры «в три руки». Значительная часть обработок этюдов Шопена сделана Годовским, которого называли «апостолом левой руки», именно для левой руки соло. У композиторов-пианистов подобные технические предпочтения также становились приметой пианистического стиля. Так хорошо известно, какое значительное место занимают в виртуозных произведениях Прокофьева оригинальные приемы изложения, основанные на скачка́х.

В процессе накопления коллективного опыта общения с инструментом образцы пианистичности постепенно фиксировались в профессиональной памяти пианистов и передавались из поколения в поколение. На индивидуальном уровне также по мере расширения репертуара происходит постоянное обогащение слуходвигательных навыков. Опыт работы над произведениями различных стилей приводит в профессиональной среде к интуитивному обобщению встречающихся типов фактуры, которое основывается скорее на чувственно-наглядной пианистической пластике, чем на строгой теоретической классификации. Ощущение стилистической принадлежности фактуры, различного типа пианистичности становится специфически инструментальным компонентом музыкантского «чувства стиля». Пианистичность обретает историческое измерение.

2. Формирование пианистичности

В формировании пианистичности следует отметить *акустический* и *эргономический* факторы.
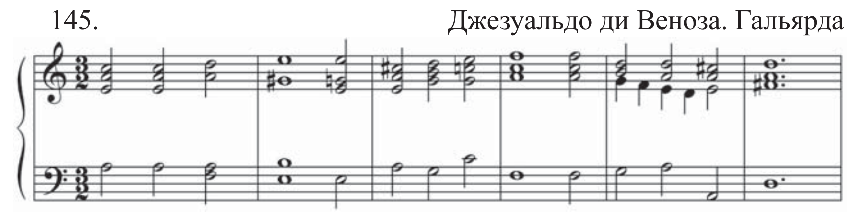
Акустический фактор, определяемый звуковыми возможностями инструмента и способами их использования, складывался в рам-

ках центростремительной и центробежной тенденций, о чем подробно говорилось в соответствующих главах нашего исследования. Результаты его развития закреплялись в соответствующих типах фортепианной фактуры, полностью выявляющей многообразные качества фортепианного звука.

Эргономический фактор связан с процессом взаимодействия руки и клавиатуры. В рисунке клавиатуры материализуются господствующие нормы музыкального языка[2] – «творящая рука» музыканта, соприкасаясь с рельефом клавиатуры, формирует определенные фактурные модели, в которых эти закономерности получают пластическое выражение.

Любопытно проследить, как менялась инструментальная фактура, проходя путь от обобщенного, не связанного с каким-либо конкретным инструментом, письма до специфических пассажных формул, учитывающих строение руки и клавиатуры. «Гальярда» Джезуальдо (≈1560–1613) служит хорошим примером инструментальной нейтральности, свойственной ранним этапам инструментализма, – она может быть исполнена на лютне, органе, чембало, а также ансамблем инструментов (*пример 145*).
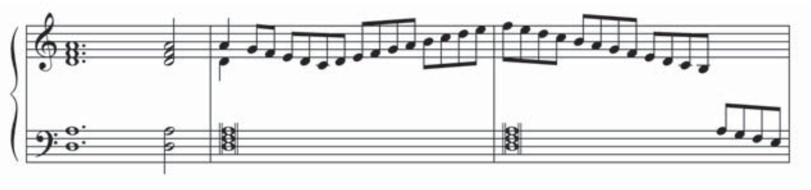
145. Джезуальдо ди Веноза. Гальярда



«Токката» из трактата «Трансильванец» Дж. Дируты несомненно предназначена для *клавишного* инструмента, о чем свидетельствует характерный рисунок пассажей (*пример 146*).
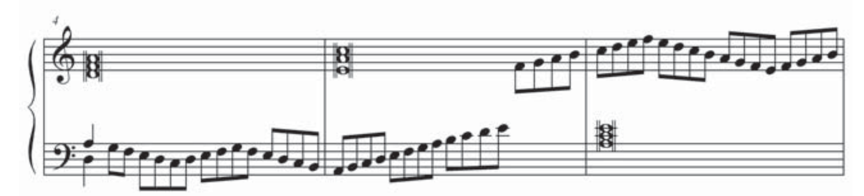


146. Дж. Дирута. *Toccata di grado del primo tuono*
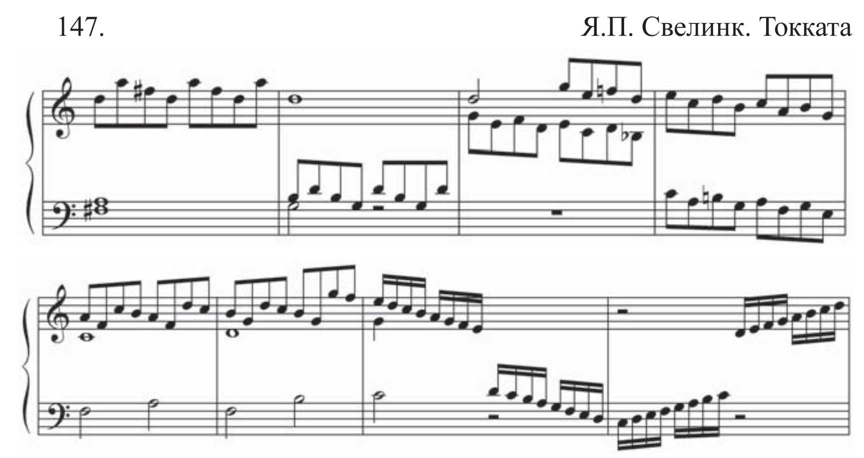


---

[2] Наглядным примером такого прямого воздействия можно считать «готовую» клавиатуру аккордеона и баяна, содержащую основные гармонические функции.



В Токкате Я.П. Свелинка фигурации уже оформились в устойчивые модели, которые будут использоваться позднее и в фортепианной музыке (*пример 147*).

147. Я.П. Свелинк. Токката



Следует подчеркнуть, что перед нами – *произведения современников* (Свелинк умер только на восемь лет позже, чем Джезуальдо!). Следовательно, на протяжении жизни одного поколения произошла типизация пассажных формул. Это оказалось возможным потому, что в инструментальном исполнительстве большую роль играет двигательный, моторный фактор, память «слышащих пальцев».

Стабильные формы пассажей способствуют выработке аппликатурных принципов, в которых воплощается инструментальная специфика и, в конечном счете, складывается пианистичность. В клавирном искусстве Ф. Дориан различает две аппликатурные школы: *английскую* и *итало-германскую*[3] . Для них характерно идущее от трактата Дируты разделение пальцев на «хорошие» и «плохие». «Хорошие» пальцы (2-й и 4-й) используются на метрически акцентированных звуках, они создают опору руки и организуют аппликатурную позицию. В. Фролкин доказывает приоритет испанской органо-

[3] ***Dorian F.*** The History of Music in Performance. N.Y., 1942. P. 53.

клавирной школы и, подчеркивая ее влияние на английских вёрджинелистов, говорит об *«испано-английском»* типе аппликатуры[4] . Томас де Санкта Мария выдвигает правило «основного пальца» (в правой руке это 3-й, в левой – 2-й и 3-й)[5], которое аналогично «хорошему пальцу» у Дируты. Испанским новшеством было также изобретение репетиции с подменой пальцев – В. Фролкин цитирует правило А. Кабесона: « …никогда не играется одним и тем же пальцем одна и та же клавиша»[6] . Повторяющиеся восходящие и нисходящие последовательности нескольких звуков (от 2 до 5) Томас называет «группами пальцев». В. Фролкин приводит примеры аппликатуры правой и левой рук в гаммах и гаммаобразных пассажах и замечает, что относительно «групп пальцев» она является симметричной. В ряде случаев он регистрирует аппликатуру гамм, ставшую общепринятой в эпоху венского классицизма[7] . Таким образом, уже в ранней клавирной практике *формируются элементы позиционного мышления*, и *намечается стандартизация аппликатуры*.

Преемственность пианистичности с предшествующим клавирным периодом в эргономическом аспекте обусловлена единством строения клавиатуры. Поэтому ряд приемов, найденных в клавирный период, естественно войдет в фонд пианистичности. Привычный для нас порядок чередования клавиш стабилизировался к концу XVII века – ко времени утверждения темперированного строя. Бах впервые в истории музыкального искусства применил все 24 тональности и сделал это именно в клавирном сочинении[8] . Обращение к тональностям с большим количеством ключевых знаков способствовало развитию аппликатурных навыков – в частности, потребовало более свободного применения первого пальца. Прием подкладывания первого пальца С. Добровольский считает одним из важнейших достижений клавирного периода в области аппликатуры[9]

[4] См.: ***Фролкин В.*** Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (По трактату Томаса де Санкта Мария «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство. М., 1983. Вып. 11. С. 228.

[5] В. Фролкин приходит к выводу, что на практике в правой руке Томас употреблял два «основных пальца» – 2-й и 3-й.

[6] Там же.
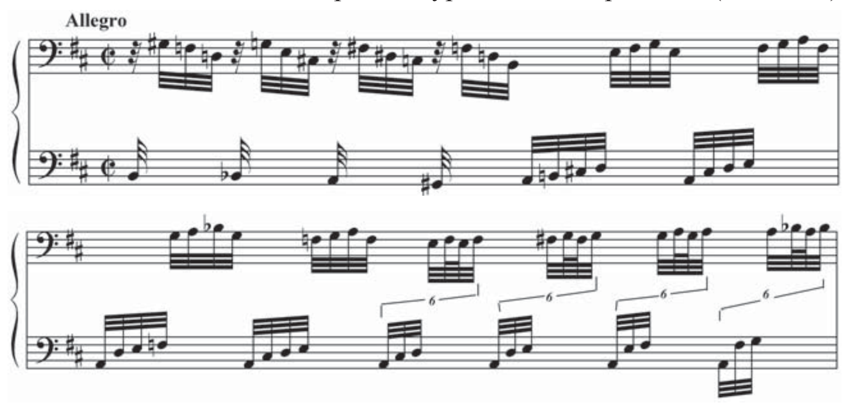
[7] Там же. С. 229.

[8] Из современников Баха только Д. Скарлатти, в сочинениях которого встречаются 22 тональности, приближается к нему в этом отношении.
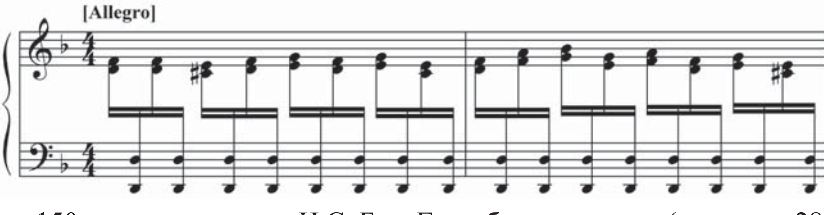
[9] ***Добровольский С.А.*** Современные принципы фортепианной аппликатуры в свете ее исторической эволюции: Автореф дис. …канд. иск. М., 1982.

«Бах – основа пианизма», – утверждал Бузони. Действительно, в свободных формах, не связанных напрямую с полифонической техникой, фактурные решения Баха бывают очень практичны и для современной клавиатуры. Отмечу такие приемы, как: (1) экономное распределение линейных пассажей между двумя руками (*пример 148*); (2) попеременная игра обеих рук, создающая впечатление неуклонного, ритмически организованного, целеустремленного движения (*пример 149*); (3) трели в среднем слое фактуры, прерывающиеся для извлечения мелодических и басовых звуков (*пример 150*).
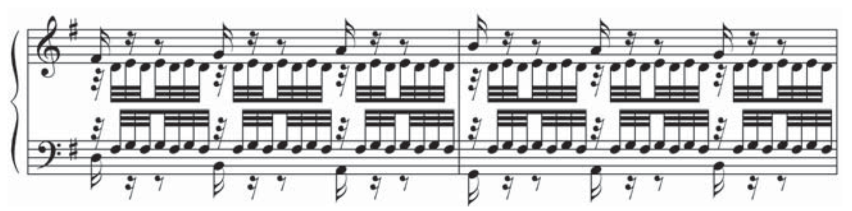
148. И.С. Бах. Бранденбургский концерт D dur (1-я часть)



149. И.С. Бах. Концерт ре минор для клавира с оркестром (1-я ч.)



150. И.С. Бах. Гольдберг-вариации (вариация 28)



Во всех приведенных образцах явственно ощущается *стремление к физическому удобству исполнения, основанному на координации*

движений обеих рук. К тому же руки остаются в ограниченном и относительно стабильном клавиатурном пространстве – все необходимые клавиши находятся в «зоне достижения». Бах как исполнитель в своем общении с клавиром *мыслил позиционно*. Форкель свидетельствует: «Баховский, себастьяновский способ держать руку на клавиатуре предполагает, что все пять пальцев согнуты так, чтобы кончики их образовывали прямую линию и занимали такое положение относительно плоскости клавиатуры, что, когда надо взять тот или иной звук, ни одному пальцу не приходится дотягиваться до соответствующей клавиши: *каждый палец уже находится непосредственно над той клавишей, по которой ему предстоит ударить*. При таком положении руки ни один палец не падает на клавишу и (что бывает не менее часто) не устремляется к ней в некоем броске, а опускается на нее с известным ощущением внутренней силы и власти над движением…»[10] У Баха закладывается основа пианистичности не только классицистского, но и романтического периода. Выдержанные трели в средних голосах, образующие живой, трепетный фон, будут встречаться у Бетховена (Сонаты № 30, 32) и Листа (Кампанелла). Способ передачи пассажа из руки в руку и игра чередующимися руками характерны для пианизма романтиков. Таким образом, именно наличие *зрелого позиционного мышления* объединяет творчество Баха с эпохой фортепиано и позволяет видеть в нем «основу пианизма».

3. Понятие позиции

Понятие позиции – ядро пианистичности. ***Позиция – это стабильная или мобильная конфигурации взаимного расположения руки и клавиатуры.*** *Стабильная позиция* предполагает возможность *реального* охвата близко находящихся клавиш без изменения положения руки по отношению к клавиатуре. Смены позиций здесь осуществляются, как правило, постепенно при помощи экономных переносов и подкладывания первого пальца. Именно на позиционных пятипальцевых последовательностях основаны многочисленные упражнения для развития так называемой «мелкой техники». Все возможные комбинации подкладывания первого пальца содержит, в частности, «Новая формула» В.И. Сафонова[11] . Такой вид позиционнос-

---

[10] ***Форкель Й.*** О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. С. 16. (Курсив мой. – Б.Б.)

[11] ***Сафонов В.И.*** Новая формула. М., 1916.

ти типичен для мануального пианизма классицистского типа, хотя может присутствовать и у романтиков (укажу, например, первые такты Этюда ор.10, № 8 Шопена). *Мобильная позиция* подразумевает мысленное объединение широко раскинутых на клавиатуре последовательностей клавиш в единый, исполняемый как бы на одном движении, *воображаемый* комплекс. Эта романтическая по преимуществу фактура, построенная по принципу «мнимо большой руки»[12], полностью соответствует акустической природе резонансного педального фортепиано, которая базируется на закономерностях обертонового ряда.

Итак, позиция – это основная структурная ячейка взаимодействия руки и клавиатуры. Но ее наполнение может быть различным – входящие в нее последовательности звуков (а значит и клавиш) могут быть в большей или меньшей степени удобными для исполнителя, согласовываться с пластикой пианистического аппарата или ее игнорировать. Исходная диатоническая позиция Клементи статична и генетически связана с клавирными методиками, требующими равного развития пальцев. «Шопеновское» положение руки на клавиатуре, с которого он советовал начинать знакомство с фортепиано (*e – fis –gis –ais –h*),– решительный шаг навстречу роялю, продиктованный стремлением к сотрудничеству с его конструкцией, гениальная эргономическая идея. От непринужденности ощущений Шопен идет, заботясь о воспитании наиболее естественных первоначальных пианистических навыков. Приведенную формулу он рекомендовал начинающим исполнять не *legato*, а легким и мягким *staccato*, чтобы избежать малейшего напряжения и фиксации руки.

В набросках своей неоконченной «Методы» Шопен убедительно доказывает мысль об *органическом взаимодействии* руки и клавиатуры, об их предназначенности друг для друга: «Можно бесконечно восхищаться гениальностью того, кто придумал конструкцию клавиатуры, так хорошо соответствующую строению руки. Верхние клавиши предназначены для длинных пальцев и служат превосходной точкой опоры. Существует ли что-нибудь более изобретательное? Много раз умники, ничего не понимающие в игре на фортепиано, не раздумывая, всерьез предлагали выровнять клавиатуру. Это значило бы убрать всю легкость, всю уверенность, которую дает точка опоры руки, и вследствие этого подкладывание большого пальца во всех гаммах с диезами

[12] Термин ***В. Бардаса.*** См.: ***В. Бардас.*** Психология техники игры на фортепиано. М., 1928.

и бемолями стало бы чрезвычайно затруднительным»[13]. Для пианизма Шопена, активно использующего мобильные позиции, наиболее естественны и пианистичны тональности с большим количеством знаков[14]. Тончайшая прилаженность строения руки, клавиатурной топографии и мелодических контуров пассажей, свойственная его фактуре, поистине уникальна. Его фактура является образцом пианистичности, выработанной в рамках центростремительной тенденции.

Готовые технические формулы складывались в коллективной практике. У музыкантов, в совершенстве владеющих своим инструментом, всегда наготове целый арсенал «динамических стереотипов» общения с ним. Сюда, помимо индивидуальных приемов и фактурных моделей, входят так называемые «*общие* формы движения». Следовательно, в силу их распространенности в них зафиксированы некие *объективные* принципы, которые лежат в основе пианистичности. Естественно, все формульные последовательности созданы слуховой сферой. В них воплотились фундаментальные закономерности мышления в звуках. Но не забудем, что и клавиатура рождена этими же закономерностями. В ней также запечатлелась европейская система организации звуков, она такой же естественный продукт развития музыкальной мысли. Не случайно все попытки усовершенствовать клавиатурную топографию (например, «хроматические» клавиатуры, террасообразная клавиатура Янко) не имели успеха[15], подобно тому как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившихся языков.

Предпринимая рассмотрение принципов пианистичности, еще раз подчеркнем, что преобладание в нашем обзоре эргономического аспекта отнюдь не означает, что фортепианная игра понимается как механический процесс, а фортепианная фактура – как его графическая запись.

4. Принципы пианистичности

а) повторность

Еще в клавирный период упражнения, предназначавшиеся для развития техники, принимали вид повторяющихся, нередко секвен-

[13] Цит. по: ***Мильштейн Я.*** Очерки о Шопене. С. 52-53.

[14] Е. Назайкинский отмечает преобладание Ля-бемоль мажора (см.: ***Назайкинский Е.*** Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 243).

[15] См.: ***Зимин П.*** Цит. соч. С. 132-136.
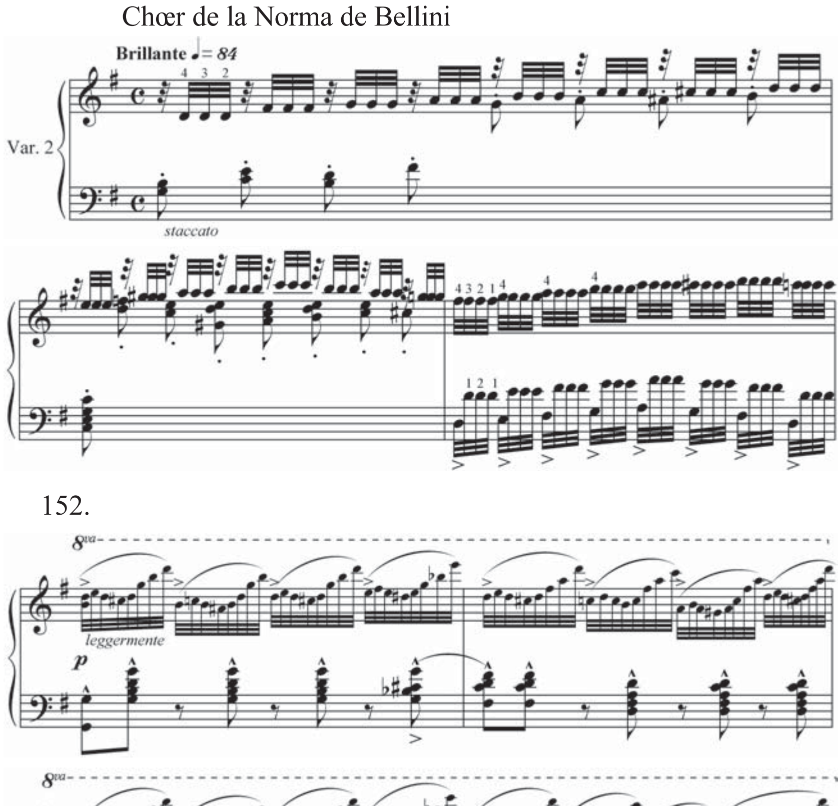
ционных структур. Их можно проследить, начиная от так называемых «эволюций» из трактата Ф. Куперена и вплоть до трудов современных методистов[16]. В примере из Токкаты Свелинка, приведенном выше, ломаные нисходящие терции представляют собой простейший образец пассажа повторного строения, в котором осуществляется поступенный сдвиг исходного интервала, удобно «укладывающийся» на клавиатуре. В более сложных случаях передвигаемое звено может быть крупнее (как, например в секвенционных пассажах в заключительной партии первой части Концерта № 1 Бетховена). Однородность строения делает удобными и пианистичными даже протяженные пассажные построения – особенно если они отмечены аппликатурным единством (Этюд ор. 25, № 12 Шопена). Изоморфность свойственна европейским принципам звуковой организации в целом, и клавиатура рояля, следуя этим закономерностям, сама сконструирована на идее повторности. «Октавной ритмичностью», как правило, обладает традиционная аппликатура базовых пианистических формул. Поэтому сохранение единого рисунка пассажа при его октавном перемещении в наибольшей степени соответствует строению клавиатуры и, что очень важно, слуховым представлениям пианиста.

С. Савшинский, сравнивая скачки из листовского «Мефисто-вальса» и из коды второй части «Фантазии» Шумана, характеризует первые как трудные, а вторые – как неудобные. Неудобство коренится, по его мнению, в том, что все скачки в «Фантазии» совершаются на разные интервалы, то есть не выполняется принцип повторности[17]. У Листа же постоянно сохраняется интервал октавы, что позволяет пианисту сохранять «настройку» руки.

Инерция повторяющегося движения, осуществляемого по определенному алгоритму, лежит в основе многих инструктивных, а иногда и художественных этюдов, составляя один из важнейших признаков жанра. Виртуозы-композиторы широко применяли *принцип повторности* в «блестящих» вариациях и оперных фантазиях. Причем он проявляется на разных уровнях – как в украшении отдельных звуков мелодии, так и в масштабах предложения, периода или даже крупного раздела формы (*примеры 151, 152*).

[16] См., например: ***Тимакин Е.*** Воспитание пианиста. М., 1989.
[17] ***Савшинский С.*** Работа пианиста над техникой. Л., 1968. С. 22-23.

151. F. Kalkbrenner. Grande Fantaisie et Variations Brilliante sur un Chœr de la Norma de Bellini
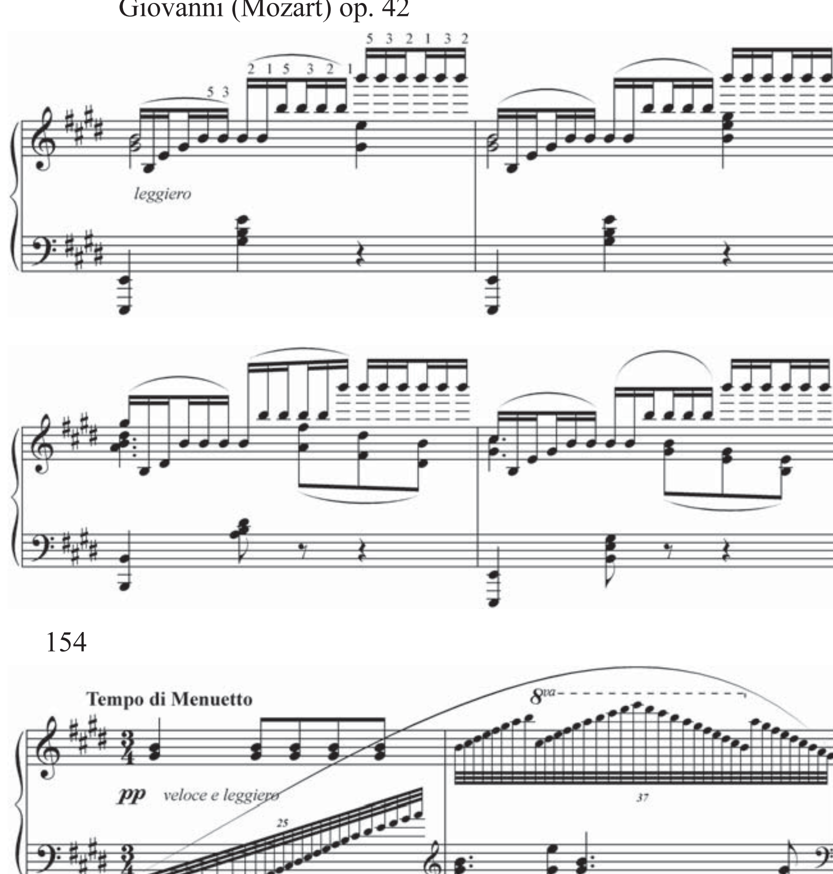


152.

Инерционность сугубо инструментального мышления прекрасно заметна даже в графике нотного текста, когда на протяжении нескольких страниц упорно сохраняется и регулярно повторяется однотипная фактурная идея, которую можно обозначить термином Е. Назайкинского «фактурная ячейка». Фактурная ячейка – это «относительно завершенный участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры, и вслед за которым чаще всего идет повторе-

ние фактурного конфигурационного узора»[18]. Зачастую большие разделы сочинений Герца, Дёлера, Дрейшока, Тальберга и др. построены на таких фактурных ячейках, а произведения в целом представляют собой чередование подобных разделов.

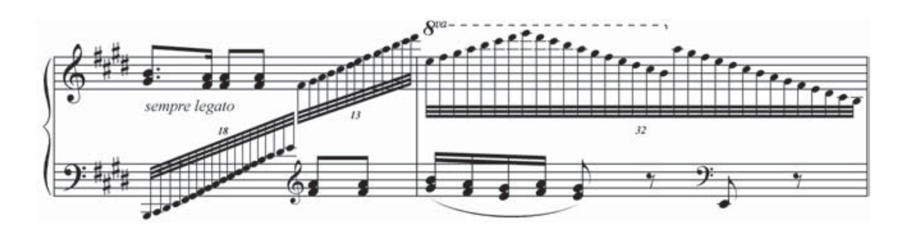
В качестве примера приведу два фрагмента из *Grande Fantasia sulla Serenata e Minuetto del Don Giovanni (Mozart) op. 42* С. Тальберга (*примеры 153, 154*).

153. Z. Thalberg. Grande Fantasia sulla Serenata e Minuetto del Don Giovanni (Mozart) op. 42



154

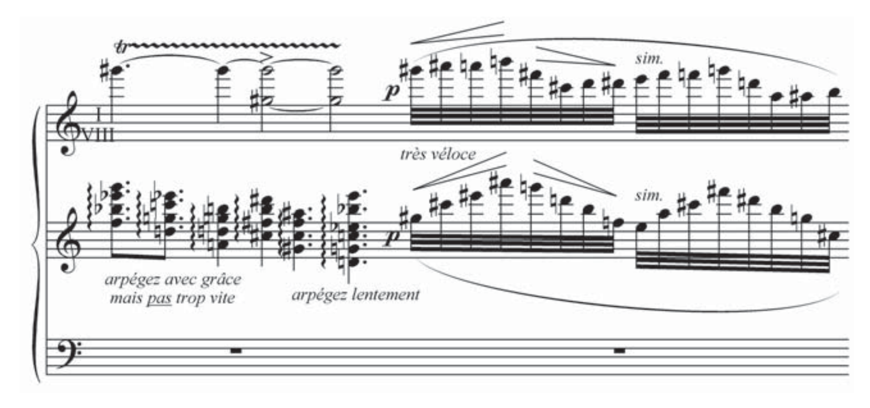
[18] ***Назайкинский Е.В.*** Логика музыкальной композиции. С. 80.
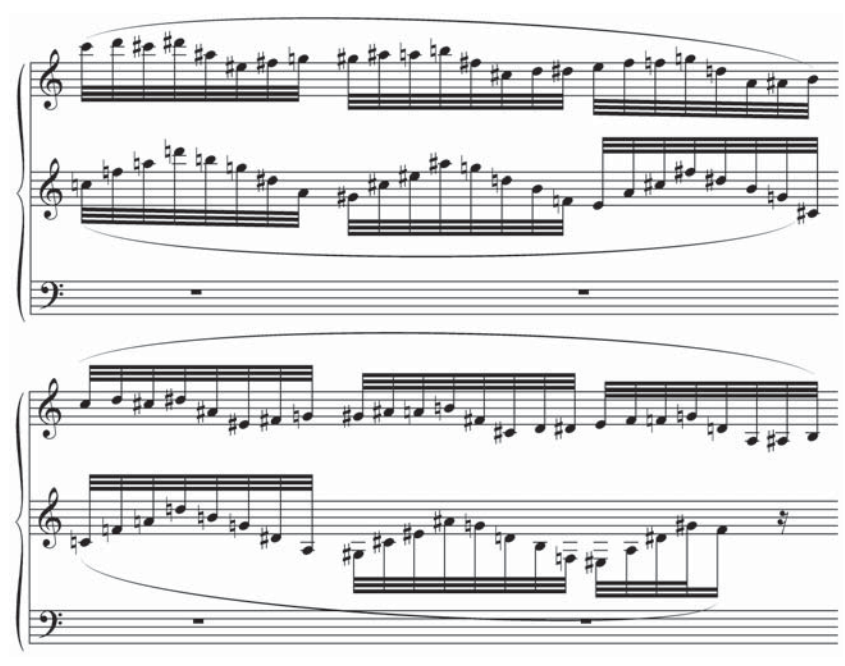


По сути дела, каждый раздел здесь построен по «классическому» этюдному принципу остинатности фактуры, а вся *Фантазия* образует некую «сюиту этюдов» на различные виды техники, предваряемую импровизационной интродукцией.

Итак, *повторность* фактурной ячейки, однотипность пассажных построений являются важной приметой пианистичности. Даже заведомо неудобные и непривычные последовательности начинают восприниматься более пианистичными, если в них удается выявить повторяющиеся элементы, свидетельствующие об определенных закономерностях организации звуков и, следовательно, клавиатурного рисунка. В качестве примера подобного рода приведу пассаж из *Fantaisie Espagnole* (1919 г.) Кайкхосру Шапурджи Сорабджи, где регулярно повторяющийся интервальный состав пассажей свидетельствует о наличии двигательной (и слуховой) инерции даже в таком изощренном композиторском и пианистическом стиле, избегающем привычной формульности (*пример 155*).

155. К. С. Сорабджи. *Fantaisie Espagnole* (1919 г.)





б) параллельность
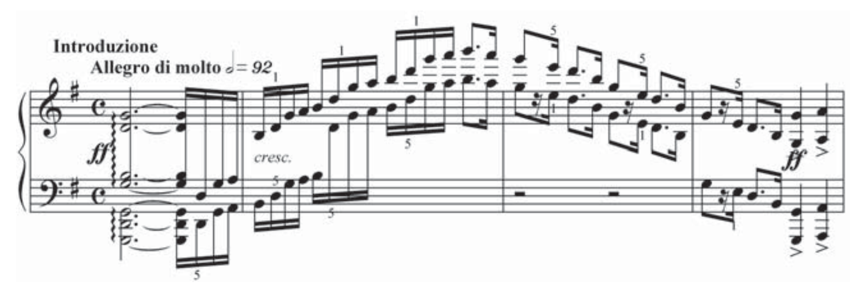
Октавная повторяемость клавиатурного рисунка становится причиной того, что параллельные последовательности оказываются одним из самых распространенных типов пассажей. Наиболее пианистичные из них те, которые строятся на привычных формулах (гаммы, арпеджио, септаккорды) или предполагают одновременную смену позиции в обеих руках. Параллельное движение одноголосных пассажей используется в многочисленных сборниках упражнений (Клементи, Таузиг, Ганон, Йозефи, Корто и др.) и в огромном количестве инструктивных этюдов. Их несомненная методическая польза заключается в известном психологическом эффекте, когда более развитая в техническом отношении рука ведет за собой и подтягивает отстающую[19]. В таких структурах нередко применяется также принцип повторности начального звена.

В художественной фортепианной литературе уникальным образцом фактурного решения, основанного на непрерывном дублировании в октаву, является финал b-moll'ной Сонаты Шопена[20]. Параллельное изложение обладает повышенным динамическим потенциалом и нередко придает блеск пассажам, прорезающим оркестровую массу в фортепианных концертах. В транскрипциях и оперных фантазиях этот принцип встречается чаще всего не в основных разделах формы, содержащих мелодический материал, а в виртуозных интродукциях и кодах (*примеры 156, 157*).
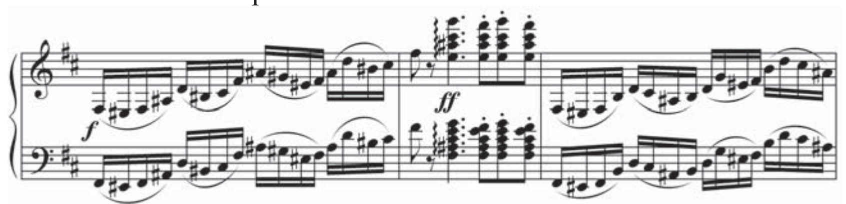
[19] См.: ***Савшинский С.*** Цит. соч. С. 55.

[20] Отдельное исполнение этого финала является одним из тестов технического мастерства на первом туре Конкурса им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже.

156. F. Kalkbrenner. Grande Fantaisie et Variations Brilliante sur un Chœr de la Norma de Bellini



157. Z. Thalberg. Grande Fantasia et Variations sur de la Norma de Bellini op. 12
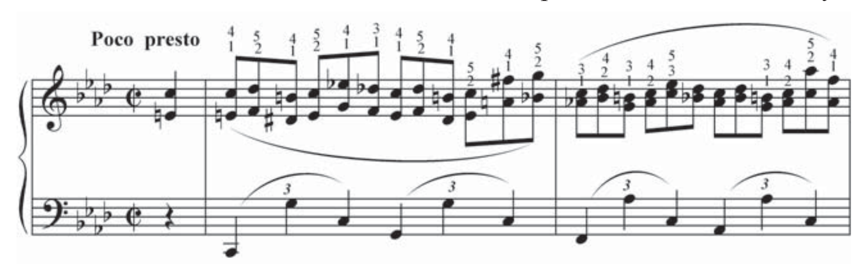


Особой разновидностью параллельных пассажей являются двойные ноты и октавы, исполняемые одной рукой. Техника двойных нот и октав представляет виртуозную сторону пианистичности, без которой трудно вообразить эпоху романтического пианизма. Типичные для этого периода интервалы – терции, сексты – в XX веке были дополнены секундами, квартами, квинтами, септимами, нонами. Выработка аппликатуры двойных терций и секст была бы невозможной без навыков полифонической игры. От Клементи и Черни – до Шопена, Мошковского, Годовского и Бузони прослеживается линия поиска наиболее естественной, эргономичной последовательности пальцев в гаммах терциями[21].

Традиционная техника двойных нот оказала определенное воздействие на область транскрипций, в которой с легкой руки Брамса рас-

[21] См.: ***Коган Г.*** Работа пианиста. М., 1963. С. 148-152.
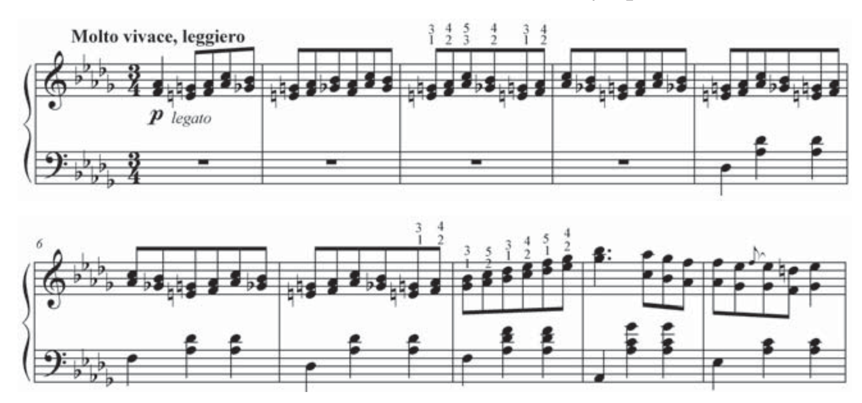
пространяются обработки *фортепианных* произведений в двойных нотах. Первым образцом здесь является брамсовский этюд по этюду ор. 25, № 2 Шопена (напечатан в 1869 г.), где триоли правой руки транскриптор подвергнул секстовым и терцовым удвоениям (*пример 158*).

158. Й. Брамс. Этюд «по Шопену»
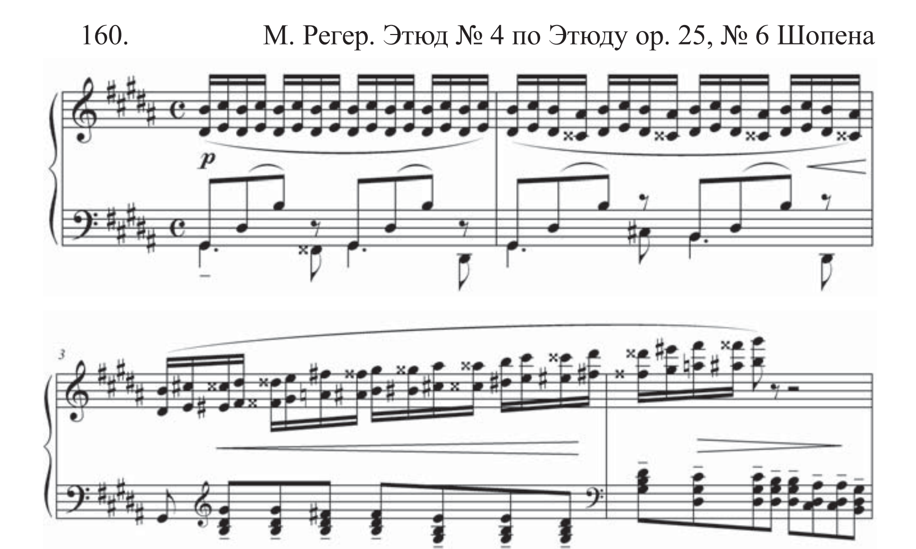


С тех пор подобная амплификация станет привычной для продукции виртуозов. И. Филипп перерабатывает в двойных нотах этюд ор. 10, № 5 Шопена, А. Михаловский – Экспромт Ля-бемоль мажор того же автора. Шопеновский вальс ор. 64, № 1 был превращен в настоящий терцовый этюд И. Филиппом, М. Мошковским, Р. Йозефи, Г. Ферратой, М. Розенталем (*пример 159*) и И. Гофманом.

159. М. Розенталь. Этюд по Вальсу ор. 64, № 1 Шопена
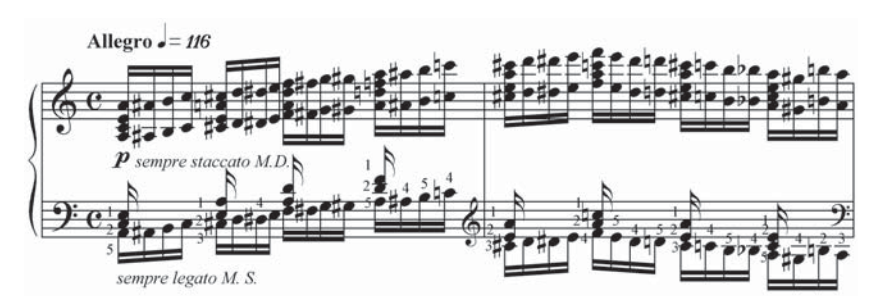


Не только пианисты, демонстрирующие свою выучку, но и серьезные композиторы попадали под обаяние виртуозной транскрипторской идеи. Так Макс Регер создает цикл *Fünf Specialstudien*, переделав три шопеновских вальса (ор. 42, ор. 64, № 1, 2), Экспромт ор. 29 и Этюд ор. 25, № 6 преимущественно в технике двойных нот, причем терцовый этюд был трансформирован в секстовый (*пример 160*).

160. М. Регер. Этюд № 4 по Этюду ор. 25, № 6 Шопена
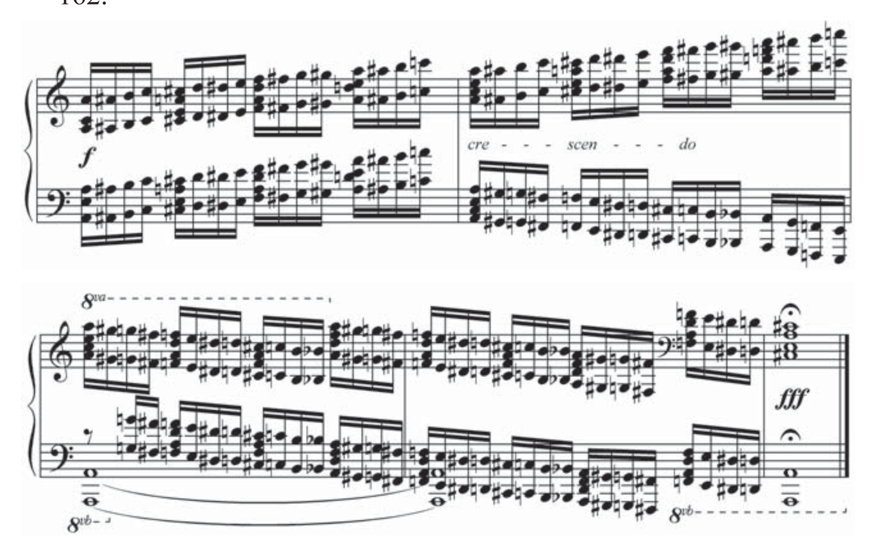


Октавное удвоение одноголосных и параллельных пассажей – распространенный симптом виртуозничества. Согласно легендам, Дрейшок играл в октаву пассажи «Революционного этюда», Тереза Карреньо заканчивала октавами концерт Грига. «Октавными транскрипциями» увлекался И. Филипп, преобразивший в концертные октавные этюды рондо из Первой сонаты Вебера и даже этюд Шопена ор. 10, № 2 (*пример 161*).

161. И. Филипп. Концертный этюд № 5 по Этюду ор. 10, № 2



Шопеновское таинственно-умиротворенное, исчезающее окончание Филипп заменил сокрушительным шквалом, утверждающим торжество октавной техники (*пример 162*).

162.



Действительно, октавная техника – одно из самых впечатляющих завоеваний романтической виртуозности, обладающее мощным динамическим потенциалом и силой воздействия на публику. Свою популярность октавы приобрели по целому ряду причин. Во-первых, еще в клавирный период для усиления звучания на клавесинах практиковалась октавная копуляция. Во-вторых, октавное дублирование может служить средством фортепианной оркестровки, изменяющим не только динамическую, но и отчасти тембровую характеристику исполняемой линии. В-третьих, охват октавы на клавиатуре вполне соразмерен руке взрослого человека, но их исполнение представляет известную физическую трудность, преодоление которой составляет доблесть виртуоза.
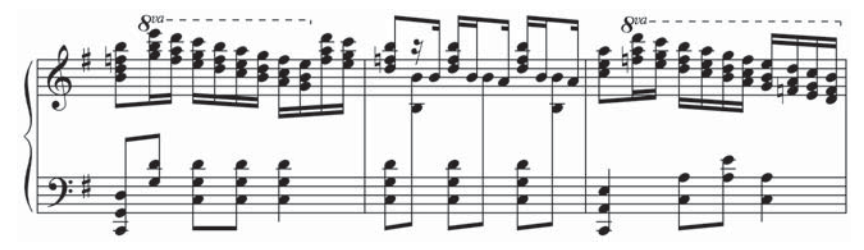
С целью совершенствования октав пианисты создавали и создают своеобразные инструктивные «рабочие транскрипции». Приведу в пример рекомендации Г.Г. Нейгауза и В.К. Мержанова использовать в качестве упражнений в октавной технике двухголосные инвенции Баха, играя их в октаву[22]. Бузони советовал с той же целью исполнять в октаву *e-moll'*ную фугу Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Указанные факты позволяют заключить, что

[22] См. ***Нейгауз Г.Г.*** Об искусстве фортепианной игры. С. 146; «Музыка должна разговаривать»: ***В.К. Мержанов*** отвечает на вопросы ***О.А. Ларченко*** // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. М., 2002. Вып. 2. С. 150.

выдающиеся музыканты, даже работая над сугубо техническими проблемами, стремятся не разрывать связь с миром искусства, и предпочитают пианистический тренаж проводить на высокохудожественном материале. В этом обстоятельстве коренится одна из причин широкого распространения транскрипций *фортепианных* произведений, в которых оригиналы подвергаются значительному усложнению.

Сочетанием параллельности и повторности, придающим фактуре пианистичность, является техническая формула, состоящая из диатонических аккордов однотипного строения. Иногда этот тип изложения называют «ленточной аккордикой», и его удобство заключается в том, что, перемещаясь вверх или вниз по клавиатуре, рука сохраняет готовую форму аккорда. Примеры подобного рода во множестве встречаются в виртуозных произведениях Листа, эффектно пользовался этим приемом в своих транскрипциях Горовиц, фрагмент из «Вариаций на тему из «Кармен» Бизе» которого приводится ниже (*пример 163*)[23].

163. В. Горовиц. Вариации на тему из оперы «Кармен» Ж. Бизе



в) симметричность
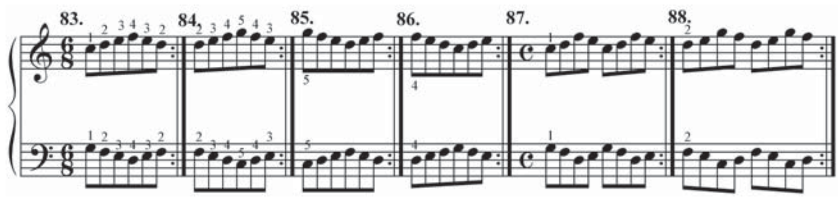
Симметрия – фундаментальное свойство физического мира. Ее проявления в музыке мы бегло рассматривали в связи с некоторыми особенностями полифонической техники. Но законы симметрии сказываются не только на принципах организации звукового пространства, но и на взаимодействии исполнителя с инструментом, то есть на пианистичности.

Руки человека симметричны. Клавиатура симметрична относительно клавиши d^1. Поэтому симметрия становится естественной характеристикой пианистичности. Упражнения многих виртуозов и методистов построены на зеркальных формулах, на полной тождественности технических заданий для обеих рук. Приведем несколько примеров,

[23] Версия 1978 года, расшифровка Наоки Фукуда (*Naoki Fukuda*).
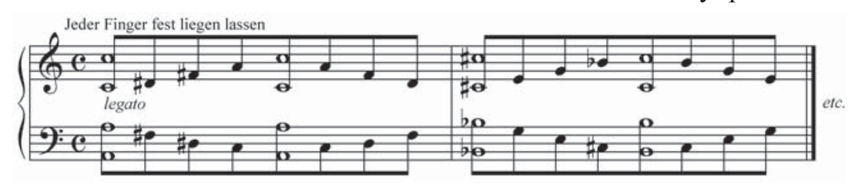
подтверждающих сказанное. Упражнения А. Герца[24] для двух, трех и четырех пальцев составлены по указанному способу, и лишь пятипальцевые формулы даются в параллельном движении (*пример 164*).

164. А. Герц. Упражнения



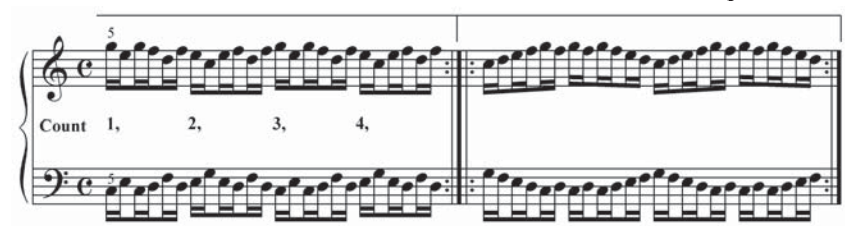
Строго зеркальные комплексы, которые симметричны даже по отношению к рисунку клавиатуры, занимают значительное место в упражнениях Гензельта (*пример 165*)[25].

165. А. Гензельт. Подготовительные упражнения



Симметричные комбинации с синхронной сменой направления движения предлагает Годовский (пример 166)[26].

166. Л. Годовский. Упражнения



Э. Бах рекомендует изучение трудных мест и даже гамм производить во взаимном обращении, строго сохраняя единую аппликатуру, интервалику и клавиатурный рельеф в обеих руках[27]. Однако чаще

[24] Technical Studies by ***Henry Herz***. Newly revised and improved by Carl Werner. London, 1884.

[25] Preparatory Exercises for the pianoforte by ***Adolf Henselt***. N.Y.: G. Schirmer, 1884.

[26] ***Godowsky L.*** Exercises of 12 notes // Progressive Exercises. Saint Louis.: Art Publication Society, 1913.

[27] ***Bach E.*** Die Vollendete Klaviertechnik. Berlin, 1929. S. 318-319.

всего в природе, в упражнениях и в художественной практике встречаются образцы *нестрогой* симметрии, как в упражнениях Брамса (*пример 167*) и Бузони (*пример 168*).

167. Й. Брамс. 51 упражнение

168. Ф. Бузони. Вариант к Этюду ор. 10, № 1 Шопена
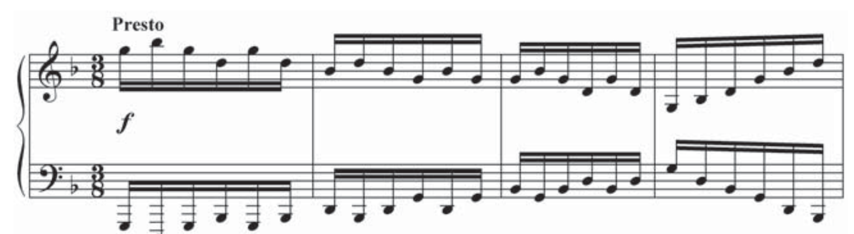
Напомню также фрагмент из «Гольдберг-вариаций», приведенный в данной главе, вариации 3, 26 и 29 из бетховенских 32 вариаций, Этюд ор. 25, № 1 Шопена, расходящиеся гаммы из «Дон-Жуана» Моцарта – Листа, примеры легко умножить.

Помимо вертикальной симметрии, наблюдается симметрия, смещенная по горизонтали. В ней прослеживается влияние полифонической техники вертикально-подвижного контрапункта – производное соединение возникает в результате перестановки партий обеих рук. Упомяну в этой связи следующие подряд вариации 10 и 11, 19 и 20 из 32 вариаций Бетховена, первую страницу Этюда ор. 10, № 4 Шопена. Здесь, хотя и рассредоточенный во времени, проявляется также принцип *повторности* исходного комплекса.
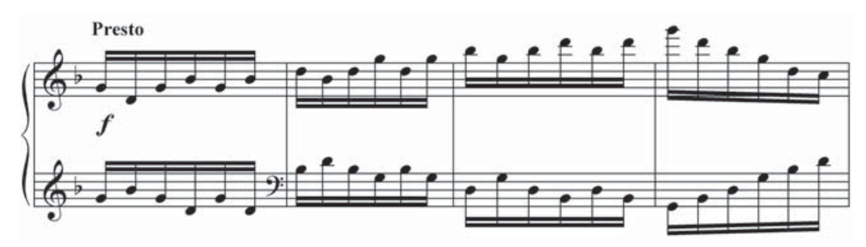
В транскрипторской сфере образовалась традиция, носящая характер полифонического эксперимента, нередко с методической целью – обработок-инверсий. Знаменательно, что ее вновь начинает Брамс – композитор и пианист, на редкость рационально подходивший к проблеме воспитания пианистического мастерства и ревностно изучавший полифонию. В двух этюдах по Presto из баховской Сонаты соль минор для скрипки соло он последовательно проводит идею инверсии. В первом варианте к оригинальному тексту, данному в

партии правой руки, он присочиняет контрапункт, первые такты которого основаны на нестрогой симметрии (*пример 169*), а вторая версия является полным обращением первой (*пример 170*).

169. Й. Брамс. Этюд № 3 (по Баху)
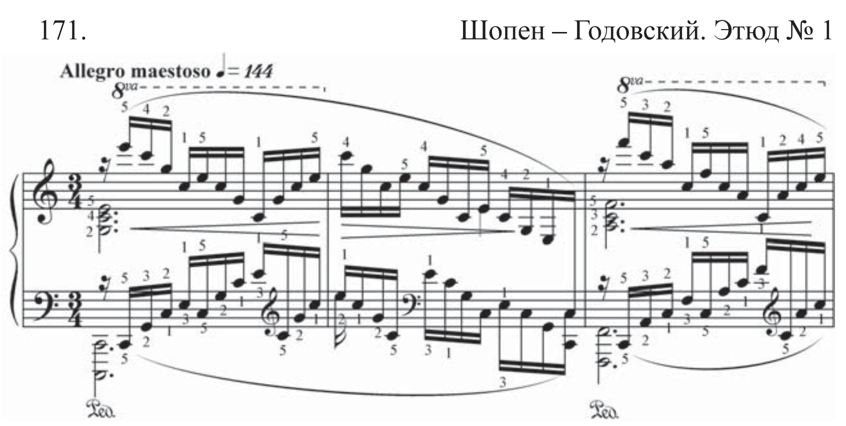


170. Й. Брамс. Этюд № 4 (по Баху)



23 этюда Шопена – Годовского из 48, вышедших в издательстве *Robert Leinau*, созданы именно по этому, правда, вполне свободно трактованному, принципу (*пример 171*).
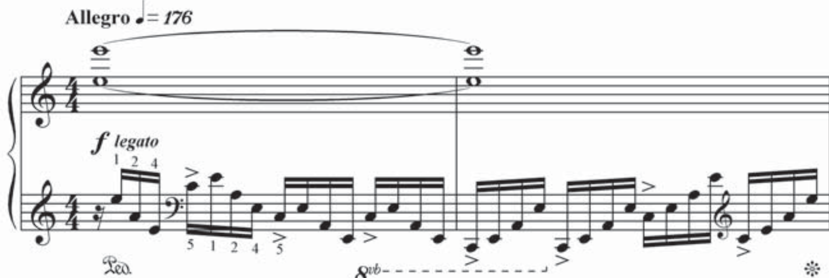
171. Шопен – Годовский. Этюд № 1
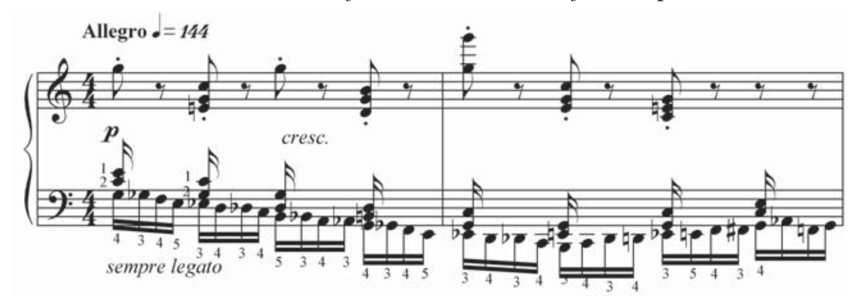


Наиболее строго, можно сказать формально, принцип симметрии проведен мексиканским композитором Карлосом Чавесом (1899–1978) в его цикле *"Left hand inversions of 5 Chopin Etudes"* (1950 г.),

представляющем собой точное интервальное обращение и контрапунктическую перестановку этюдов ор. 10, № 1, 2, 5, 7 и ор. 25, № 9. В результате такого подхода сменилось даже ладовое наклонение оригиналов: этюды №1 и 7 оказались в ля миноре, № 5 и ор. 25, № 9 – в ми-бемоль миноре; а второй этюд приобрел призрачно-диссонантный облик. Неузнаваемо трансформировалась образная сфера этюдов – она значительно помрачнела при переносе пассажного движения в нижний регистр. Ремарка *"brillante"*, предписанная транскриптором в третьем этюде, просто неисполнима, так как в выбранной тесситуре «блеск» совершенно отсутствует. Этюды Шопена, попадая в «зазеркалье», теряют качество пианистичности, потому что пианистичность Шопена предполагает *единство* двигательного удобства и звукового результата. Но зато в обработках Чавеса последовательно проведен принцип инверсии, и в левой руке полностью сохраняется аппликатура, предназначенная для правой. Подобный опыт имеет смысл рассматривать как формальный пианистический эксперимент, имеющий ценность в инструментальном плане и, может быть, интересный и полезный в техническом отношении для пианистов, изучающих этюды (*примеры 172, 173, 174*).
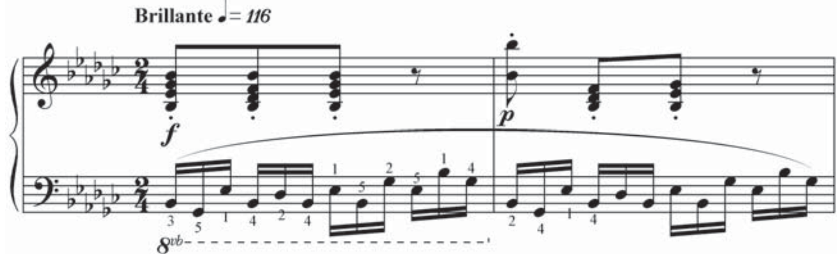
172. К. Чавес. *Left hand inversions of 5 Chopin Etudes*, № 1



173. К. Чавес. *Left hand inversions of 5 Chopin Etudes*, № 2
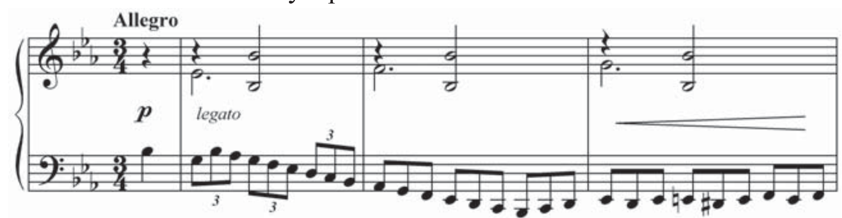


174. К. Чавес. *Left hand inversions of 5 Chopin Etudes*, № 3
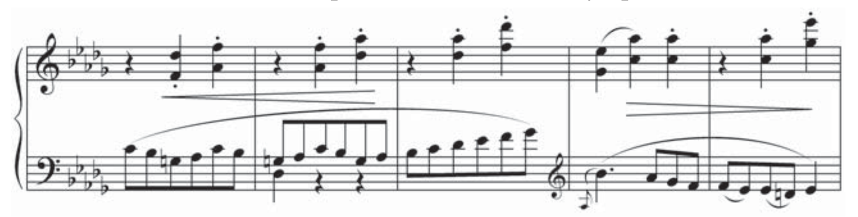


В этюдах по Экспромту Шуберта ор. 90, № 2 и финалу Первой сонаты Вебера Брамс открывает еще одно новое направление обработок фортепианной литературы, основанное на принципе взаимной перемены местами партий правой и левой рук оригинала (*пример 175*). По сути дела, подобные перестановки имеют отношение к технике вертикально-подвижного контрапункта. Обращения интервалов здесь не происходит – следовательно, такие обработки невозможно назвать инверсиями. Эти опыты явно не были предназначены для концертного исполнения и не претендовали на соперничество с оригиналами, но идея будет с энтузиазмом подхвачена позднейшими композиторами и виртуозами и применена даже в концертных жанрах (в частности, в Концертном этюде И. Филиппа по Вальсу ор. 64, № 1 – *пример 176*). Множество транскрипций-перевертышей принадлежат перу Л. Годовского (но на них мы остановимся особо в соответствующем разделе).

175. Й. Брамс. Этюд для левой руки по Экспромту ор. 90, № 2 Шуберта
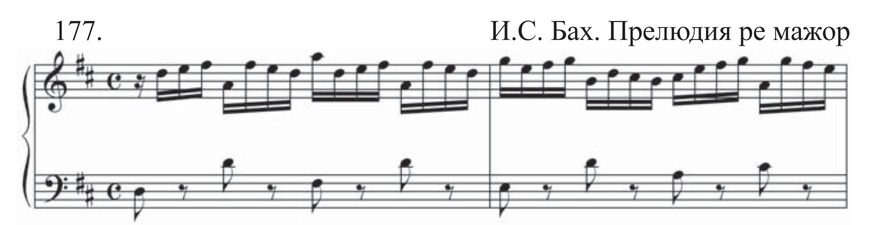


176. И. Филипп. Концертный этюд по Вальсу ор. 64, № 1 Шопена



г) принцип «оси»

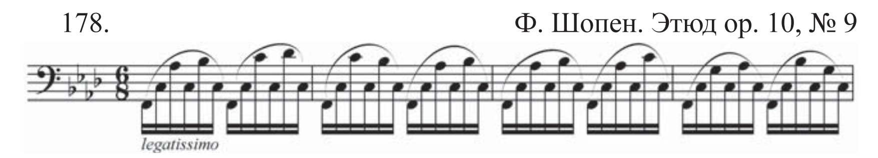
Этот принцип нередко применяется в построениях, разделенных стабильным позиционным центром на два слоя – верхний и нижний, образующих скрытую полифонию. В такой конфигурации просматривается нестрогая симметричность, но, в отличие от ранее приведенных примеров, воображаемая ось симметрии здесь находится в позиции *одной* руки. Так в начале прелюдии D dur Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» в первом такте организующим центром является звук d^2, а во втором – e^2 (*пример 177*).

177. И.С. Бах. Прелюдия ре мажор
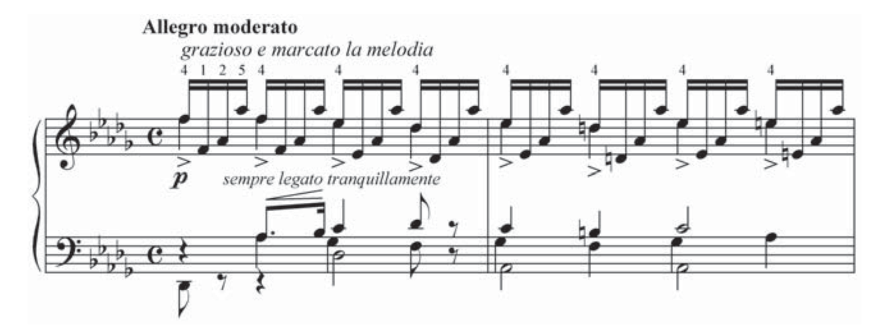


В партии левой руки этюда ор. 10, № 9 Шопена таким связующим звеном остается нота до малой октавы (*пример 178*).

178. Ф. Шопен. Этюд ор. 10, № 9



В упражнениях Брамса № 14–16 последовательно проводится идея устойчивого центра, который в виде задержанного звука организует позицию. Сходная техническая задача решается в этюдах Гензельта (*пример 179*) и Тальберга (*пример 180*).

179. А. Гензельт. Этюд ор. 2, № 2
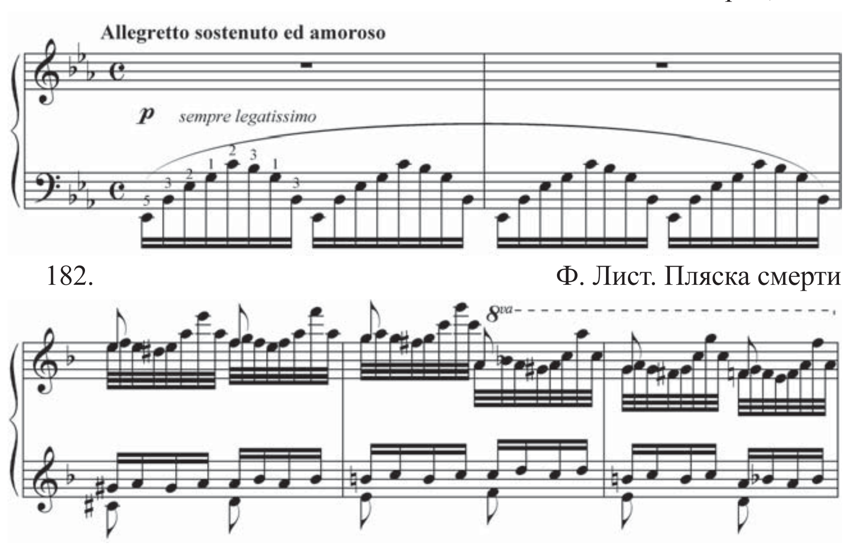


180. С. Тальберг. Этюд ор. 26, № 7

Allegro moderato ♪ = 138

Принцип «оси» позволяет словно бы расширить руку, сохраняя в то же время ее реальный контакт с клавиатурой. Этот прием можно классифицировать как промежуточное звено между разновидностями стабильной и мобильной позиций.

Следующий шаг в этом направлении происходит, когда «ось» объединяет две последовательно чередующиеся позиции, как это происходит в этюде F dur Черни, в двух вариантах упражнения № 46 Брамса, в партии левой руки из этюда Es dur ор. 2, № 11 Гензельта (*пример 181*) или в пассажах правой – в «Пляске смерти» Листа (*пример 182*).

181. А. Гензельт. Этюд ор. 2, № 11



182. Ф. Лист. Пляска смерти
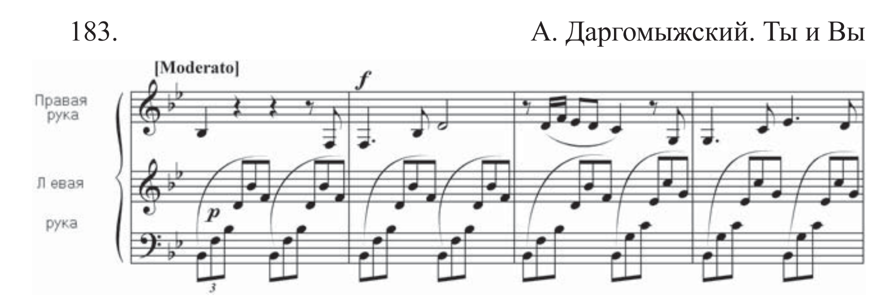
д) дополняющая координация рук

Координация движений, несомненно, важна при игре на любом инструменте и при воплощении любой фактуры. Конструкция фор-

тепиано, особенности его клавиатуры породили особые виды изложения, когда партии рук взаимно дополняют друг друга, осуществляют единую функцию, совместно проводя отдельный слой (или слои) фактуры. Подобные образцы пианистичности делятся на три основных разновидности: (1) совмещение функций в партиях обеих рук, (2) разделение пассажей и гармонических фигураций между двумя руками, (3) попеременная игра рук.

(1) Формирование специфической для фортепиано фактуры особенно наглядно просматривается на ранних этапах развития инструментализма. Переложения вокальных произведений, распространенные в русском бытовом фортепианном искусстве первой половины XIX века, дают убедительный пример направленности процесса – от элементарного объединения в обработках вокальной и аккомпанирующей партий до становления подлинной пианистичности. Авторское переложение романса А. Даргомыжского «Ты и Вы» представляет собой пианистически неудобное сочетание мелодии и фортепианного сопровождения, в котором партии рук, несмотря на тесное сближение позиций, *разделены* функционально (*пример 183*)[28]. Для 50-х годов такая конфигурация была уже глубоким анахронизмом.

183. А. Даргомыжский. Ты и Вы
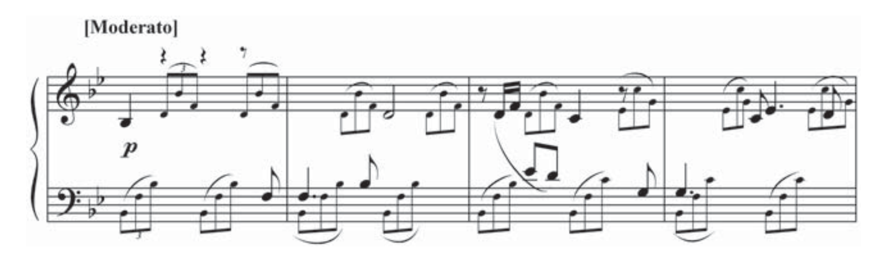


В посмертном издании этого сочинения под редакцией В.Т. Соколова фактура была равномерно распределена между двумя руками, которые *сочетают* функции ведения мелодии и аккомпанемента (пример 184)[29].

[28] Издано в «Собрании музыкальных пиэс для голоса и фортепиано, составленном А. Лодием» (Цензорское разрешение: СПб, 19 ноября 1854 г.).

[29] Напечатано в журнале «Нувелист» (1875. №1).

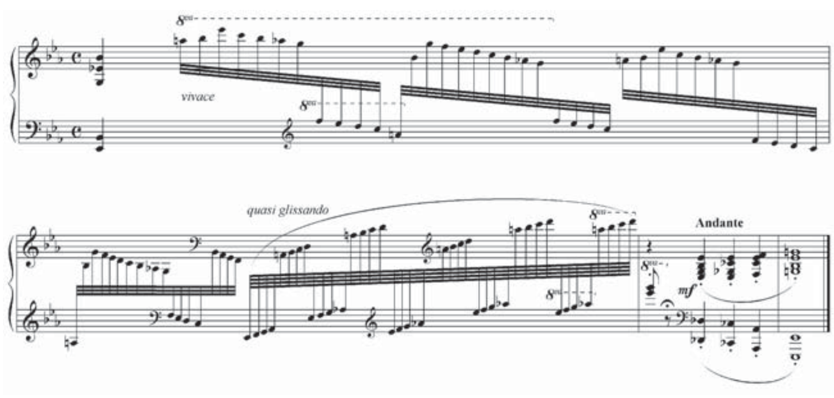
184.
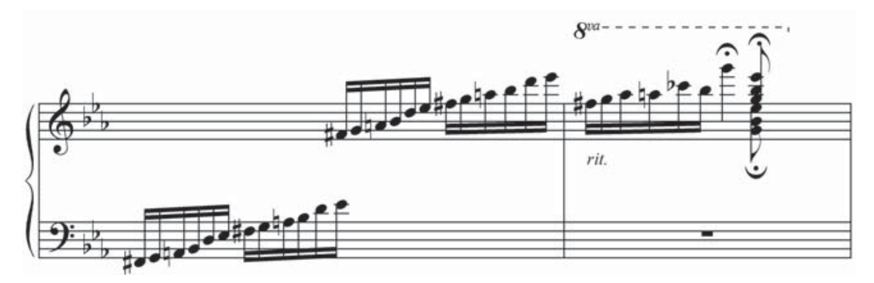


В представленном примере принцип совмещения функций проведен еще достаточно прямолинейно – фактурные планы передаются из руки в руку исходя из тесситуры. Но изложение уже более *пианистично* и учитывает опыт, накопленный в общении с инструментом. Эта схема имеет в фортепианном искусстве множество вариантов, одним из которых является так называемая «игра в три руки».

(2) Распределение линейных и арпеджированных пассажей между двумя руками встречается еще у Баха. Как правило, каждая рука при этом играет в пределах одной позиции. Но в романтическом пианизме нередки случаи, когда позиции несколько удлиняются за счет применения принципа «оси», и чередование комплексов повторяется в каждой октаве на протяжении всего пассажа. Следовательно, вновь организующим фактором служит повторность строения. Проиллюстрируем это кодой Бузони к этюду Паганини – Листа Es dur (*пример 185*) и пассажем из Faust-Fantasie М. Розенталя (*пример 186*).

185. Паганини – Лист – Бузони. Этюд *Es dur*
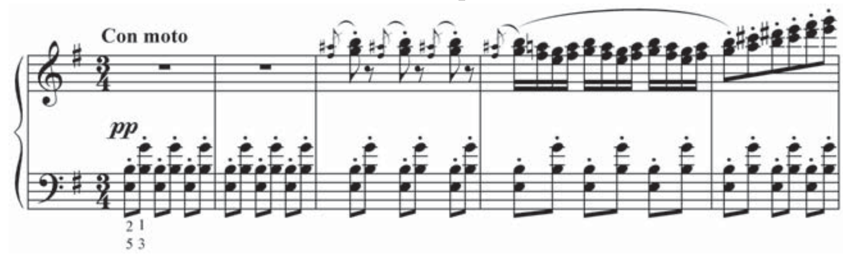


186. М. Розенталь. *Faust-Fantasie*



Техника распределения чрезвычайно разнообразна и изобретательно используется виртуозами. Незаметные изъятия звуков, нарушения строгого голосоведения при так называемых «слепых» удвоениях – весьма распространенные и практичные приемы изложения. Анализируя транскрипции Горовица, Пласкин писал: «Горовиц блестяще использовал в своих интересах “географию” клавиатуры фортепиано. Например, при игре нисходящих или восходящих хроматических пассажей он, то здесь, то там, пропускал отдельные звуки, чтобы сделать исполнение более легким, а звуковой результат более эффектным. Он понимал, что слух не способен заметить пропущенное, что непрерывность ритмического движения гораздо важнее, чем выигрывание каждой ноты. Он также перераспределял пассажи между руками, играя аккорды, терции и октавы»[30].
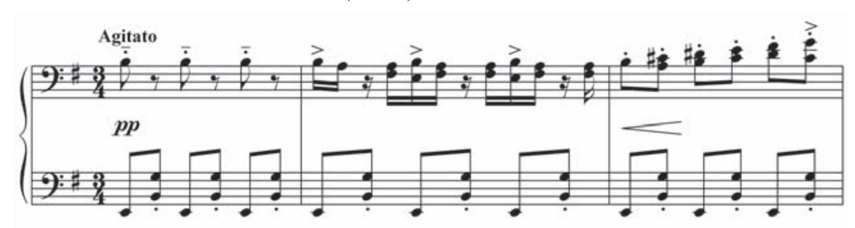
Сравним варианты транскрипторской трактовки одного и того же материала – Цыганской песни из оперы «Кармен» Бизе, принадлежащие двум замечательным мастерам пианизма – Мошковскому (*пример 187*) и Горовицу (его вариации рассматриваются в версиях 1928 и 1978 годов – *примеры 188 и 189*).

187. М. Мошковский. Цыганская песня из оперы Ж. Бизе «Кармен»
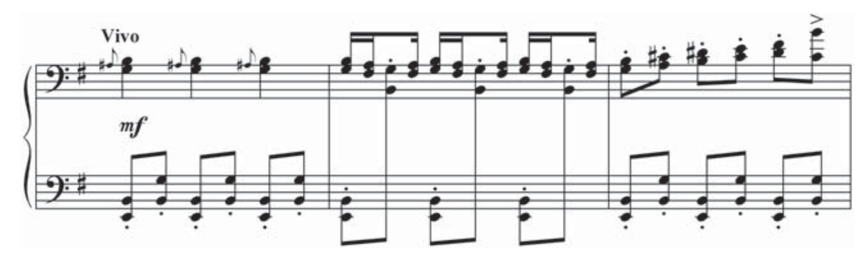


[30] ***Plaskin G.*** Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz. N.Y., 1983. P. 249.

188. В. Горовиц. Вариации на тему из оперы «Кармен» Ж. Бизе (1928)
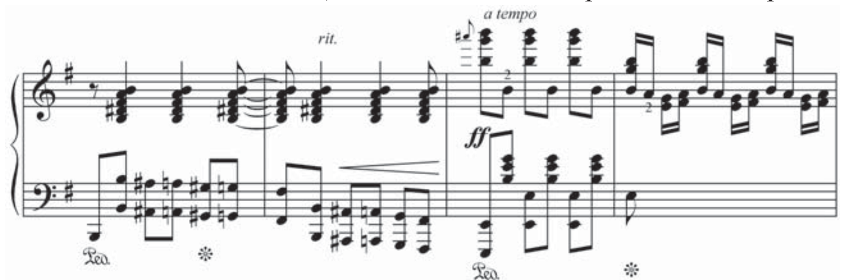


189. В. Горовиц. Вариации на тему из оперы «Кармен» Ж. Бизе (1978)
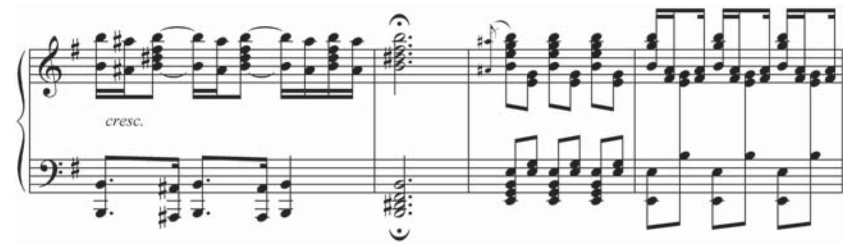


Фактурное решение Мошковского ближе к оригиналу – подобно оркестровым группам, функции рук у него разделены. Зато фортепианная инструментовка Горовица более красочна и изобретательна. Первое проведение темы дано в сумрачном среднем регистре, но ее изложение способствует предельно четкому, ритмически подтянутому исполнению, благодаря энергичному импульсу левой руки, заменяющей терцию на относительно сильной доле. Горовиц, выстраивая фактурную динамику вариаций, действенно использует выразительные возможности регистровых сопоставлений. Поэтому итоговое проведение темы содержит заряд огромной силы, намного превосходящий энергетический уровень элегантной транскрипции Мошковского. В создании подобного эффекта пианистичность фактуры играет далеко не последнюю роль. На кульминации Мошковский прибегает к распределению материала между руками, но одновременно он вынужден снять поддержку аккомпанемента, что несколько ослабляет напор неуклонного ритмического движения (*пример 190*).

190. М. Мошковский. Цыганская песня из оперы Ж. Бизе «Кармен»
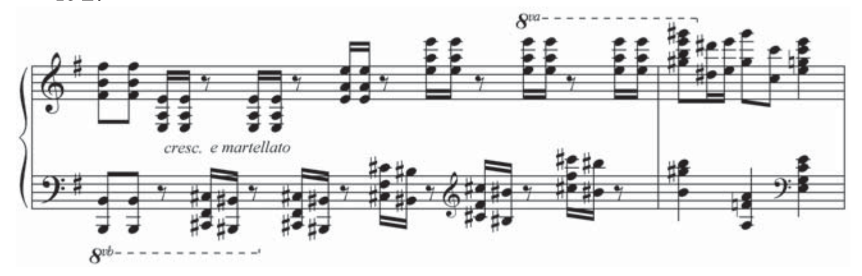


Горовиц, уплотняя фактуру, сохраняет неизменной первоначальную идею «эквиритмического» распределения, подчиняющегося мерному, подчеркнуто синхронному ритму игровых действий. Кроме принципа повторности, используется нестрогая симметричность построений, организующая одновременную и прочную опору обеих рук, что придает изложению большую координированность и пианистичность (*пример 191*).

191. В. Горовиц. Вариации на тему из оперы «Кармен» Ж. Бизе (1978)
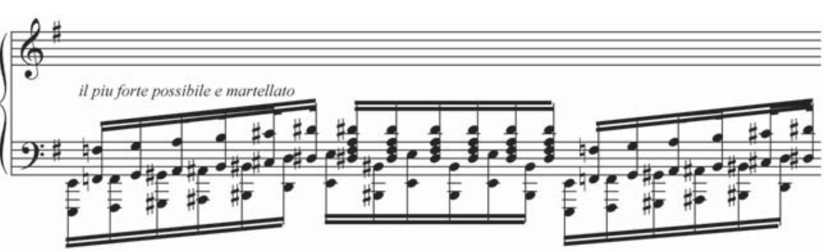


Динамика фактурного развития направлена на постепенное усиление токкатности, которая начинает полностью господствовать на последних страницах. Чередование рук по восьмым (*пример 192*) сменяется мартеллатными комплексами шестнадцатых (*пример 193*). Таким образом, мы подходим к третьему пункту принципа пианистичности, основанного на дополняющей координации рук.

192.



193.



(3) Именно для токкатной фактуры зачастую характерно изобретательное распределение общей линии стремительного движения между двумя руками. В попеременном чередовании рук присутствует регулярная повторность, создающая инерцию движения. Этот тип изложения охотно применял Скарлатти; он также встречается у Баха, Бетховена. Во многих фортепианных произведениях второй половины XIX века мартеллатные комплексы становятся излюбленным приемом передачи мощного стихийного нагнетания, когда кинетическая энергия ритма дополняется возросшими динамическими возможностями быстрого попеременного чередования рук, во время которого включаются все «силовые установки» пианистического аппарата. В сочетании с поддержкой правой педали так достигается эффект неукротимой «звуковой лавины». Под мартеллатными пассажами каденции первой части Второго фортепианного концерта П.И. Чайковский ставит знаменательную ремарку: «с безумной быстротой и сумасшедшей силой» (цифра 460 партитуры). Скрытый динамический потенциал этой фактурной формулы хорошо ощутим даже при умеренных значениях параметра громкости. Он придает изложению повышенный энергетический тонус, обостренную и, в то же время, весомую ритмическую четкость, обусловленную особым мышечным чувством свободного и координированного двигательного процесса.
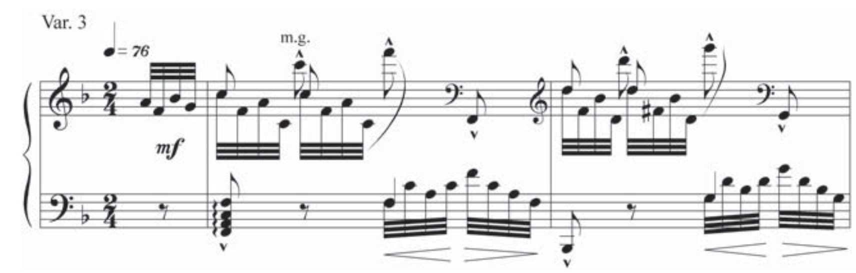
е) воображаемый комплекс

Октавная повторность строения клавиатуры предоставляет возможность мысленно собрать в единый воображаемый комплекс звуки аккорда, широко «разбросанного» по всему диапазону инструмента. Пианистичность здесь основывается на развитом мышечном чувстве клавиатурных расстояний. Но в разных пианистических стилях это эргономическое по своей природе ощущение используется далеко не сходным образом.
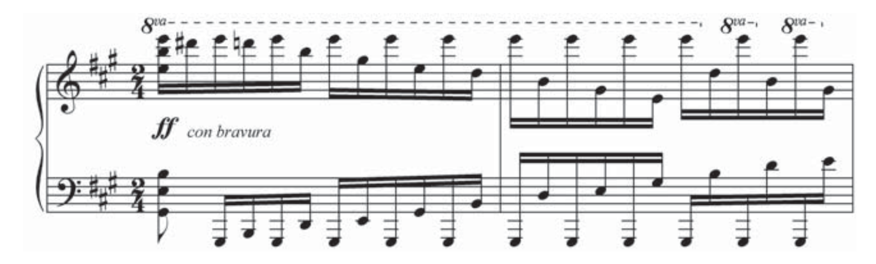
О пианизме музыкантов XIX столетия мы можем судить либо по воспоминаниям современников (часто субъективным), либо по фактуре их произведений, в которой с большей долей достоверности отражается их технический потенциал. В «блестящем стиле», где ощутимо преобладает инструментальный фактор, самые рискованные виды техники приобретают черты упорядоченности, стройной, расчетливой организованности. Если сопоставить скачки из *Variations brillantes di bravura op. 76* А. Герца (*пример 194*) и знаменитый пассаж из «Дон-Жуана» Моцарта – Листа (*пример195*), который, по словам Нейгауза, «кроме пианолы, вероятно, один только Г.Р. Гинзбург исполнял абсолютно чисто»[31] , то сразу заметна принципиальная разница.

Тему трио из оперы Герольда *Pré aux clercs* Герц подвергает фактурному варьированию, которое дает возможность применить эффектные приемы изложения. Полетные, порхающие скачки представляют собой непринужденную игру регистров, демонстрируют пианистическую ловкость и координированную свободу игрового аппарата. Опорные фигурации основаны на привычных, затверженных, позиционно устойчивых формулах разложенных гармоний, облегчающих попадание на нужные клавиши при мгновенных переносах рук.

194. А. Герц. *Variations brillantes di bravura op. 76*



195. Моцарт – Лист. Дон-Жуан



[31] **Нейгауз Г.Г.** Об искусстве фортепианной игры. С. 153-154.

С формальной стороны пассаж Листа это тоже разложенная гармония – доминантовый септаккорд, позиционно занимающий все клавиатурное пространство. Он даже более стабильный, чем смены гармоний в вариациях Герца. Но его содержательное наполнение и драматургическая роль совсем иные. «Самодовольное порхание» (Шуман) у Герца не несет никакого содержательного наполнения – это сугубо инструментальный прием. У Листа появление сверхтрудного (но пианистичного!) пассажа подготовлено предшествующей вариационной разработкой обольстительной темы дуэта Дон-Жуана и Церлины, в которой постепенно крепнет и утверждается стихийное начало, выражающее неудержимое стремление вырывающихся на свободу жизненных сил. Пассаж – это протуберанец освободившейся энергии. Он знаменует сметающий все преграды демонический порыв. Будто двумя большими крыльями в *одной* гигантской позиции, преодолевая оковы пространства и времени, пианист повелительно охватывает весь звучащий диапазон инструмента.

И в том, и другом случае основой пианистичности становится воображаемый комплекс, который физически невозможно охватить стабильной позицией руки. Но избирательный мысленный охват клавиатурного пространства, создающий иллюзию единства, нацелен на разные объекты. В вариациях Герца арпеджированные пассажи среднего слоя фактуры образуют своеобразную аккордовую *ось*, разделяющую верхний и нижний регистры. У Листа ориентиром служат крайние звуки представляемой позиции, а ее заполнение строится на принципе нестрогой симметрии.

5. «Культура одной руки»

В становлении и существовании пианистичности огромную роль играет «культура одной руки» – практика сознательного ограничения исполнительских возможностей, предпринимаемая в инструктивных и художественных целях. Нечто подобное встречается и в других инструментальных областях. В органном исполнительстве есть специальные сочинения для одной педальной клавиатуры, предназначенные для развития соответствующих навыков. В скрипичном искусстве аналогом является игра на одной струне – традиция, идущая от Паганини. Но только в фортепианной сфере произведения

подобной инструментальной направленности получили такое широкое распространение, что составили особый слой репертуара[32].

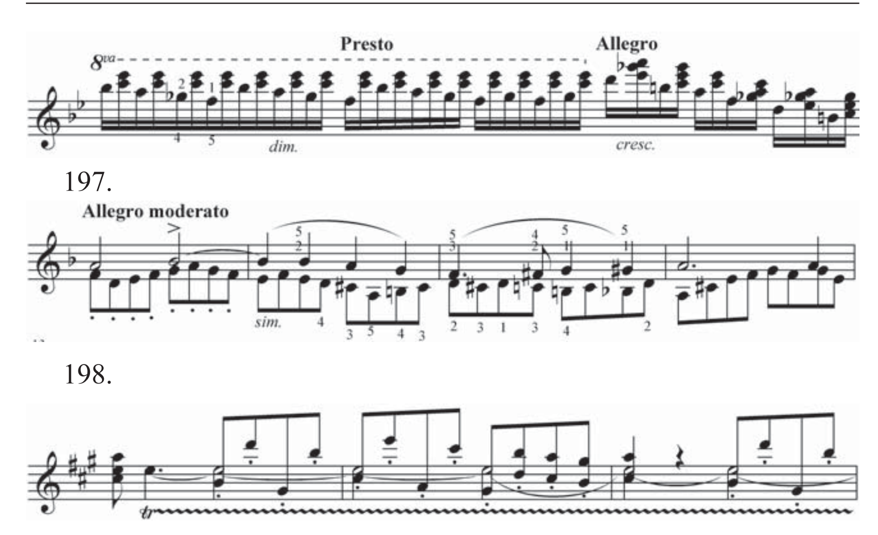
В силу физиологических особенностей, присущих большинству, правая рука является ведущей, и материальная культура человечества, в основном, ориентирована на «праворуких». Однако технический стандарт, предъявляемый развитым инструментализмом, требует равномерного развития обеих рук – у пианиста должны быть «две правых руки». Поэтому первоначально появление «одноручных» сочинений непосредственно связано с методическими задачами. Основной целью этого методического направления стало стремление уравнять технический потенциал рук.

Любопытным примером подобного рода служит Этюд для одной руки К. Черни, который можно исполнять в отдельности как правой, так и левой рукой[33]. По форме сочинение напоминает развернутую каденцию, предназначенную для инструмента широкого диапазона, но с ограниченными возможностями исполнения многоголосия. В нем нет попытки создать иллюзию игры двумя руками, но формы изложения этюда достаточно разнообразны. За одноголосным пассажным вступлением следует импровизационный эпизод, включающий различные виды техники – арпеджио, гармонические фигурации, аккорды (*пример 196*). Далее идет фактура полифонического типа (*пример 197*), которая постепенно сменяется бравурными пассажами, компактными (в скрипичной манере) аккордами, связанными трелями (*пример 198*), арпеджио, и наконец следует октавно-аккордовое заключение.

196. К. Черни. Этюд для одной руки

[32] Исследование этого раздела фортепианного репертуара предпринял Теодор Эдел (см.: ***Edel T.*** Piano music for one hand. Bloomington : Indiana University Press, 1994).

[33] Издание *G. Schirmer*, 1972. Вклад Черни в формирование «культуры левой руки» значителен. Это: «Школа для левой руки» ор. 399, Два этюда ор. 735 и «Новая школа для левой руки» ор. 861. 24 этюда для левой руки ор. 718 написаны для обеих рук, но основные технические трудности представляет именно партия левой руки.
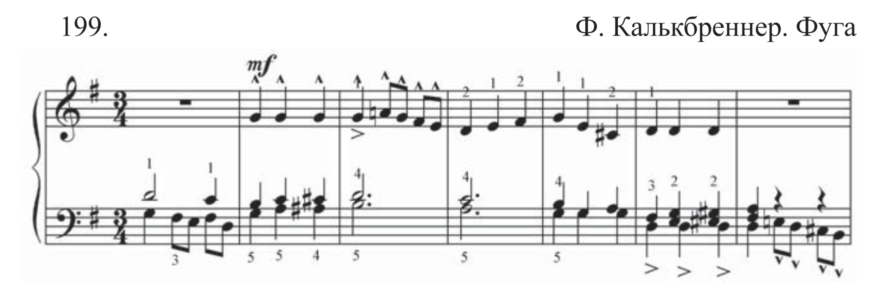


197.

198.

В этюде практически отсутствует специфика, характерная для его исполнения *именно* левой рукой. Но в нем наблюдаются определенные закономерности одноручной фактуры классицистского типа. Это, прежде всего, касается полифонического фрагмента, где разделение голосов достигается при помощи штрихов и «трельного эпизода», в котором использован принцип «оси». Педаль здесь является вспомогательным средством, и ее употребление не связано с увеличением фактурных планов. Рояль трактуется как инструмент, подобный скрипке с расширенным диапазоном. Техника игры на нем основана на смене стабильных позиций. Она предполагает *реальную* возможность соединения соседних звуков и позволяет точно выдерживать предписанные длительности.
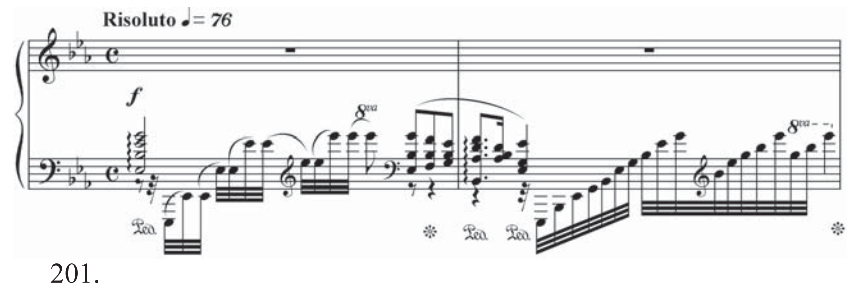
Такой трактовки инструмента придерживались многие пианисты, вышедшие из «старой», пальцевой школы клементьевского типа, использовавшие даже в полифонических одноручных сочинениях классицистский принцип стабильной позиции руки. Они, несомненно, опирались на опыт исполнения клавирной полифонии, которая считалась полезной в методическом отношении. Первым образцом полифонического произведения в леворучной сфере стала Фуга для левой руки соло Ф. Калькбреннера. В композиционном плане она отнюдь не является шедевром. Ее тема и противосложения специально сконструированы так, чтобы предоставить исполнителю возможность реально выдержать все голоса без помощи педали. Это скорее не фуга, а этюд в форме фуги (*пример 199*).

199. Ф. Калькбреннер. Фуга
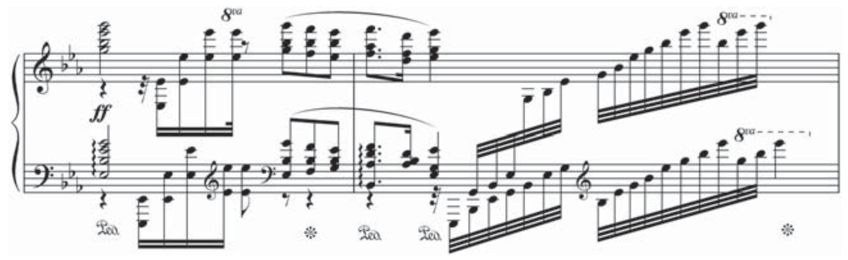


У Шопена и Листа отсутствуют произведения для одной левой руки, но встречаются соло левой руки, обычно расположенные в среднем, «виолончельном» регистре фортепиано (укажем вступление к Этюду до-диез минор, ор. 25 Шопена, интродукцию соль-минорного Этюда Паганини – Листа или начало листовского этюда «Воспоминание»). Интересную фортепианную инструментовку в концертной манере предлагает А. Рубинштейн в Этюде ор. 23, № 4, где соло левой руки (*пример 200*) противопоставлено *tutti* обеих рук (*пример 201*).

200. А. Рубинштейн. Этюд ор. 23, № 4



201.

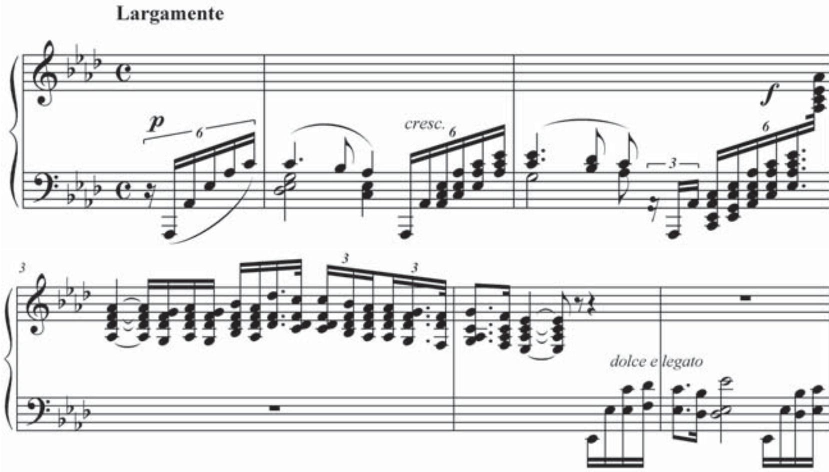


Романтическое иллюзорно-педальное фортепиано, технические приемы которого основывались на мобильной, воображаемой позиционности, открыло эффективные способы имитации двуручной игры. Уникальными по замыслу и воплощению являются Три боль-

ших этюда ор. 76 Ш. Алькана, последовательно предназначенные для левой руки, затем для правой руки соло и, наконец, для обеих рук[34].

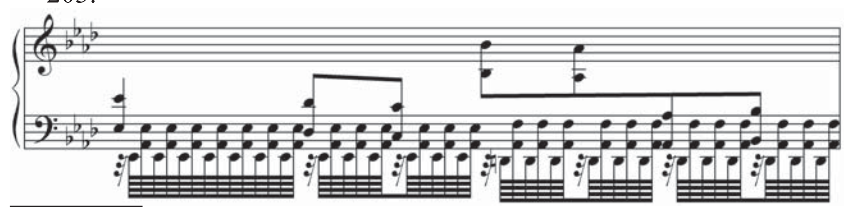
Первый этюд – Фантазия Ля-бемоль мажор содержит практически все фактурные модели, которые будут применяться позднейшими авторами. Он начинается речитативно-импровизационной интродукцией. Мелодическая линия, порученная первому пальцу, дублируется двойными нотами или аккордами. Подобный тип изложения типичен для многих лирических страниц леворучных сочинений (*пример 202*).

202. Ш. Алькан. Этюд ор. 76, № 1
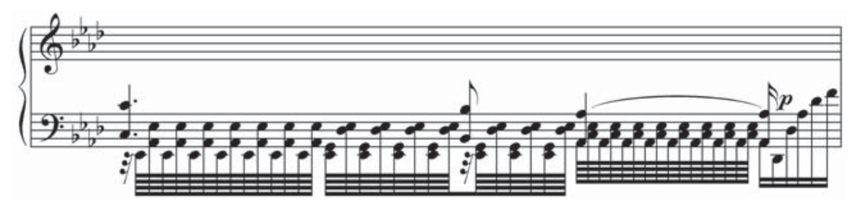


Тема, следующая за интродукцией, идет в сопровождении тремоло. В процессе развития тема, сохраняя аккомпанемент, дублируется в октаву. Рука, осуществляя регистровые переносы, одновременно выполняет две функции. Такое совмещение рельефа и фона, объединенное на правой педали, также станет каноническим (*пример 203*).

203.
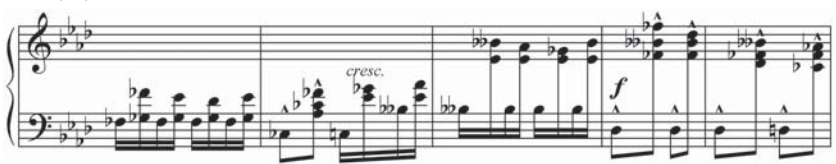


[34] Интересным вариантом формального решения является *Sonatina Terza* Сулимы Стравинского (*Peters*, 1967). Ее первая часть (*Fantasia piccola*) написана для правой руки соло, вторая – для обеих рук, а финал – *Epilogue* предназначен для одной левой руки. Перу С. Стравинского принадлежит также Фортепианная сюита для правой руки соло (*C.F. Peters,* 1980).
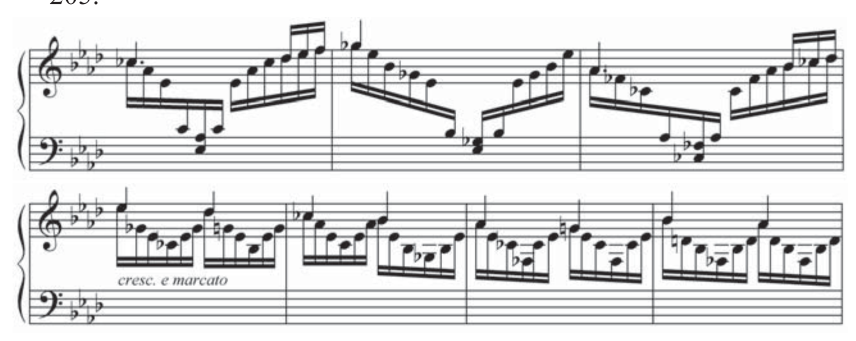


Фактура, появляющаяся в скерцозном разделе, основана на быстрых перемещениях от баса к аккорду с подчеркнутой самостоятельностью линий баса и верхних нот аккорда. Впоследствии она будет использована во Втором концерте Равеля (*пример 204*).

204.



Мелодия, вплетаемая в арпеджированные пассажи, – еще один распространенный тип леворучного изложения, найденный композитором. Фактура в этом случае делится на три плана: мелодический, аккомпанирующий и бас. В более поздних образцах она обретет глубокие басы, будет расцвечена выразительными подголосками, но принцип ее организации останется неизменным (*пример 205*).
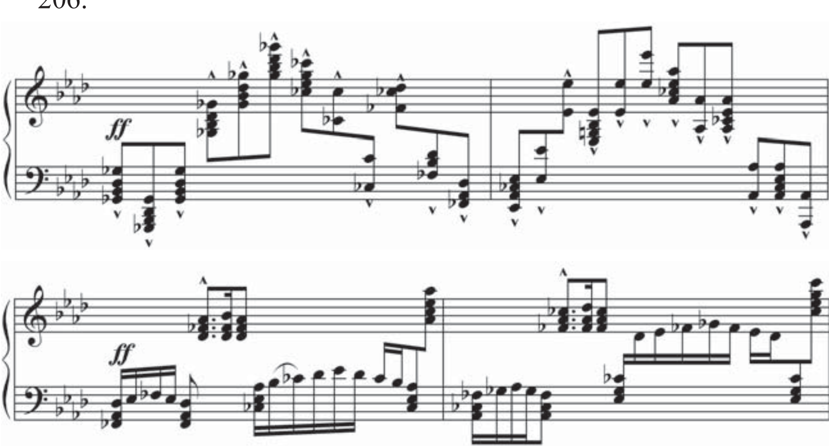
205.



Такой тип фактуры мы встретим, например, в Ноктюрне для левой руки Скрябина, в Этюде ор. 36 Блуменфельда.

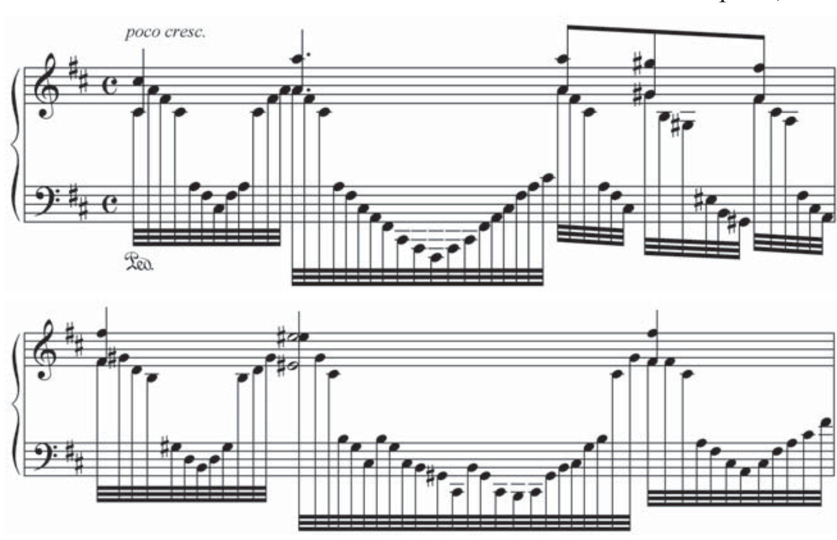
Эффект полнозвучия на кульминациях достигается Альканом при помощи последовательного охвата аккордовыми комплексами на педали всего звукового поля инструмента (*пример 206*). Эту фресковую манеру мы найдем в сочинениях Регера, Бузони, в кульминационных разделах Ноктюрна Скрябина и Концерта № 2 Равеля.

206.



Раскаты сложных арпеджированных пассажей в каденции Концерта № 2 Равеля, раскинувшихся по всей клавиатуре и образующих мощную поддержку мелодии, создают полную иллюзию игры двумя руками. Но впервые сходный прием был применен Альканом – правда, в Этюде не для левой, а для *правой* руки соло, носящем подзаголовок «Интродукция, вариации и Финал» (*пример 207*).

207. Ш. Алькан. Этюд ор. 76, № 2
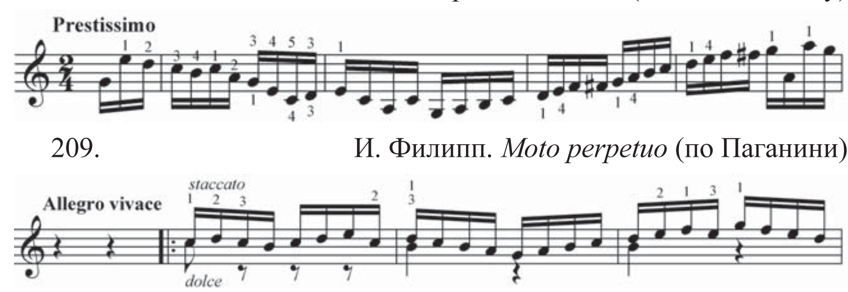


Попутно замечу, что этюд содержит редчайший в фортепианной литературе образчик трехголосного канона для правой руки.

В пианизме XIX века сформировалось два основных направления «культуры одной руки»: (1) *инструктивное*, направленное на развитие специфической техники пианиста, и (2) *художественное*, в котором игра одной рукой являлась средством фортепианной инструментовки. Причем инструктивное направление, развивающееся преимущественно в жанре этюда, явно преобладало, и даже художественные произведения этого плана (например, этюды Алькана и Рубинштейна) имели определенную методическую направленность.

Композиторы, создававшие произведения для одной руки, придерживались двух противоположных методов: (1) сознательно принимали (и даже подчеркивали) технические ограничения, которые накладывала игра одной рукой, (2) имитировали игру двумя руками. Первый способ идет от трактовки рояля как преимущественно беспедального инструмента. Употребление правой педали здесь происходит в рамках *принципиально одноручной* игры. Такова брамсовская обработка Чаконы Баха (первый образец транскрипции для левой руки соло), сохраняющая многие фактурные особенности скрипичного оригинала[35]. В близкой манере написаны Шесть этюдов ор. 135 К. Сен-Санса (1901 г.). Чистейшим примером «одноголосного» фортепиано являются Два этюда по Мендельсону и Паганини И. Филиппа[36] - *Perpetuum mobile* (*пример 208*) и *Moto perpetuo* (*пример 209*).

208. И. Филипп. *Perpetuum mobile* (по Мендельсону)



209. И. Филипп. *Moto perpetuo* (по Паганини)
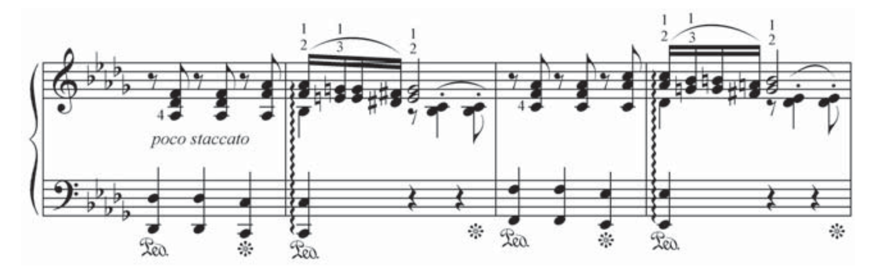
Музыканты, следующие вторым путем, пользуясь акустической поддержкой педали, создают иллюзию многоплановой фактуры и двуручной игры. В качестве примера приведу два примера из *Allegretto grazioso* (*примеры 210 и 211*) ученика Листа, пожалуй, единственно-

[35] Кстати, учителю Брамса – Эдуарду Марксену принадлежат два произведения для левой руки соло: № 3 (*"La Ricordanza"*, фа минор) из экспромтов *Hommage á Dreyschock* op. 33 и *Exercices en 6 pièces caracteristique* op. 40.
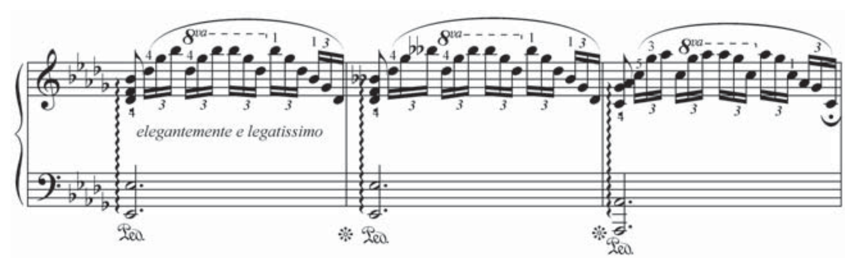
[36] Издательство *Alphonse Leduc, Paris,* 1910.

го широко известного однорукого пианиста XIX столетия – Гезы Зичи (1849–1924)[37].

210. Г. Зичи. *Allegretto grazioso*



211.



Регистровые переносы здесь призваны имитировать типичную гомофонную формулу «бас-аккорд». В комплексах, которые невозможно взять одновременно, используется условный прием, давно известный на струнных инструментах, – арпеджирование. Правда, в отличие, скажем, от скрипки звучание баса продолжается на педали. Список произведений для левой руки Г. Зичи достаточно внушителен. Помимо распространенных в леворучной сфере этюдов и пьес им сочинена Соната (1887 г.) и даже *первый в истории* Концерт для фортепиано с оркестром (Ми-бемоль мажор, 1900 г.). Из его транскрипций для одной левой руки наиболее известны: Чакона Баха, Полонез Ля мажор (ор. 40, № 1) Шопена (1883 г.), «Лесной царь» Шуберта – Листа, входящий в цикл «Шесть этюдов» (1885 г.), «Грёзы любви» Листа[38].

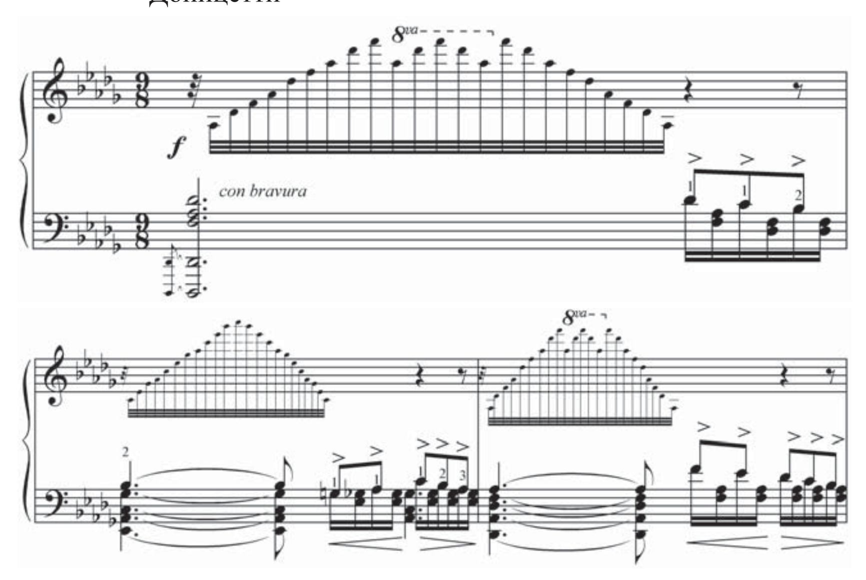
Адаптация виртуозного фортепианного письма применительно к левой руке наблюдается в транскрипции Т. Лешетицкого Andante

[37] Он лишился руки в четырнадцатилетнем возрасте в результате инцидента на охоте.

[38] Лист, в свою очередь, сделал блестящую двуручную транскрипцию *Valse d'Adele* (издана в 1877 г.), входящего в Шесть этюдов.

Finale из «Лючии де Ламмермур» Доницетти[39]. Для исполнительской манеры Лешетицкого характерно разновременное взятие баса и мелодического звука, применяемое для избегания ударности, смягчения атаки. Поэтому неизбежное арпеджирование воспринимается в его обработке вполне естественно. В изложении лирической темы Лешетицкий находит прекрасно звучащее фактурное решение, которое можно считать одноручным *аналогом приема игры «в три руки»*. Мелодия, исполняемая «сильными» пальцами, звучит в теплом среднем регистре на фона глубокого баса, гармонического заполнения и прозрачных арпеджированных пассажей (*пример 212*).

212. Т. Лешетицкий. *Andante Finale* из «Лючии де Ламмермур» Доницетти



Интересно, что транскрипция Лешетицкого издана в серии *Piano Compositions for the Left Hand*, в которую вошли сочинения А. Холландера (*Hollaender, Alexis*), Х. Раввины, Ф. Шпиндлера и А. Скрябина. Следовательно, к началу XX столетия «леворучное» направление становится заметным явлением фортепианного искусства. Объективные причины указанного процесса различны. Усложнение фортепианной фактуры повлекло повышенные технические требования к левой руке и вызвало к жизни соответствующий инструктивный мате-

[39] Издательство *Carl Fischer, New York,* 1907.

риал. Развитие технических навыков, в свою очередь, способствовало возникновению специфического методического и концертного репертуара. Необходимость его существования диктовалась случаями «временной нетрудоспособности» правой руки из-за травм или в результате порочных механистических методик пианистического тренажа. Как известно, именно нерациональная работа над техникой, вызвавшая болезнь правой руки, стала внешним поводом появления скрябинского шедевра – Прелюдии и Ноктюрна ор. 9. Драматические последствия Первой мировой войны породили феномен одноруких пианистов, продолжавших концертную деятельность (Пауль Витгенштейн, Отокар Холман) и оказавших (особенно первый из них) значительное влияние на создание репертуара для левой руки. В нем важное место занимают адаптации и транскрипции, часть из которых мы рассмотрим в следующем разделе главы.

6. Транскрипции для левой руки соло
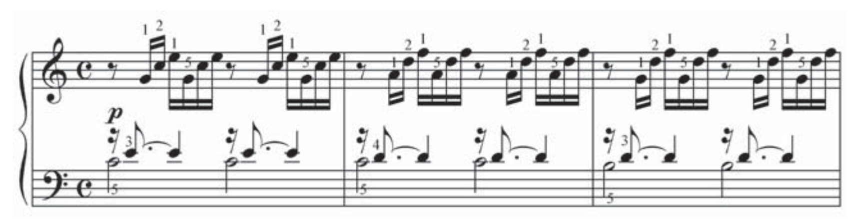
Свой пианистический опыт Витгенштейн обобщил в фундаментальной «Школе для левой руки», состоящей из трех частей: (1) упражнения, (2) этюды, (3) транскрипции[40]. Одноручные транскрипции фортепианных произведений, представленные в этом сборнике, являются прекрасным материалом для изучения пианистичности и техники адаптации для одной руки. Так как «Школа» Витгенштейна не исследовалась в отечественной литературе, остановимся на ней подробнее.

Обратимся к принципу отбора репертуара. Основными объектами обработок становятся произведения малых жанров и отдельные (как правило – медленные) части крупных сочинений. В клавирной и фортепианной музыке Витгенштейна привлекают сочинения камерного плана с относительно простым изложением, которое характеризуется ограниченным звуковым диапазоном и сравнительно близким расстоянием между фактурными планами. В оригиналах подобная фактура часто разделена между партиями рук по принципу дополнительной координации. Это: Прелюдия До мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира», до-минорная (лютневая) прелюдия, Жига из Си-бемоль-мажорной партиты Баха, Маленький этюд из «Альбома для юношества» Р. Шумана. Переложение таких пьес
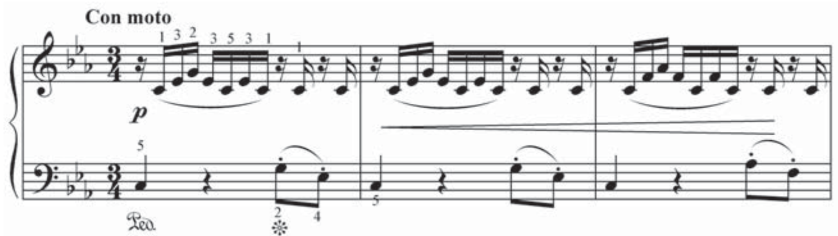
[40] *School for the Left Hand. Wien, Zürich, London: Universal Edition,* 1957.

представляет наиболее простую задачу, и здесь, как правило, используется принцип «оси», соединяющей позиции в единый двигательный комплекс (*примеры 213, 214*).

213. И.С. Бах. Прелюдия до мажор (обработка П. Витгенштейна)
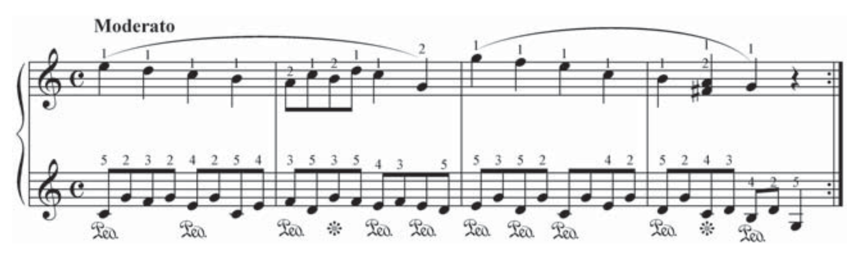


214. И.С. Бах. Прелюдия до минор (обработка П. Витгенштейна)
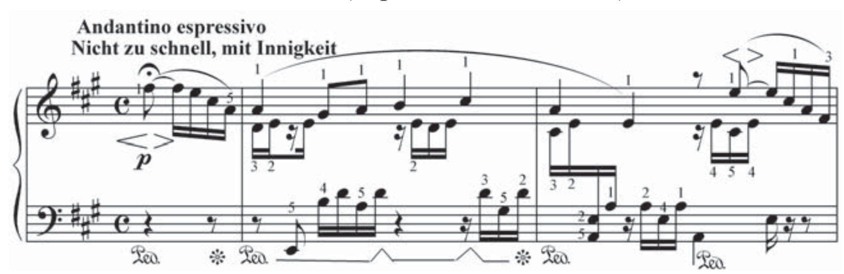


Вторую группу составляют лирические пьесы в гомофонном изложении: «Песни без слов» (ор. 67, № 1, 3) Мендельсона, Мелодия из «Альбома для юношества», Листок из альбома ор. 99, № 7 Шумана, Лирические пьесы Грига (Элегия, Меланхолия). Левая рука здесь, в традициях романтического пианизма, совмещает мелодические и аккомпанирующие функции (*примеры 215, 216*). Близкое расположение партий рук и простота изложения (как в Мелодии Шумана) позволяют полностью сохранить фактуру подлинника, заменяя только пальцевую связность приемом иллюзорного легато. В более сложных случаях приходится производить редукцию отдельных звуков, которые ритмически восполняются в других слоях фактуры, и применять прием запаздывания баса.

215. Шуман. Мелодия (обработка П. Витгенштейна)
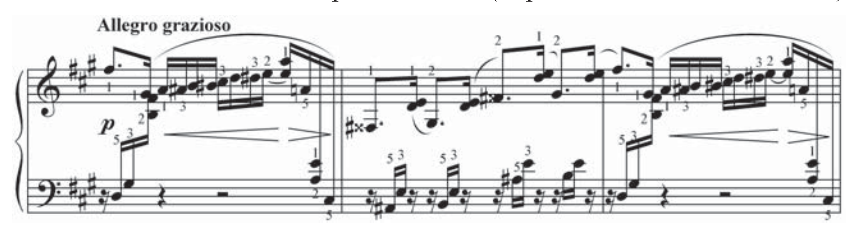


216. Р. Шуман. Листок из альбома ор. 99, № 7 (обр. П. Витгенштейна)



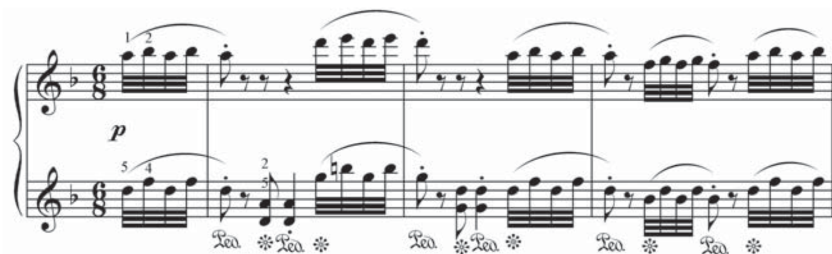
Для обработок миниатюр, идущих в оживленном темпе, особенно характерна эта замена интонационной непрерывности одновременно звучащих планов *ритмической иллюзией* ровного движения. В сопровождающем голосе (а иногда даже в ведущем) купируются отдельные «неудобные» звуки, которые, так или иначе, ритмически «компенсируются» (*пример 217*).

217. Э. Григ. Бабочка (обработка П. Витгенштейна)
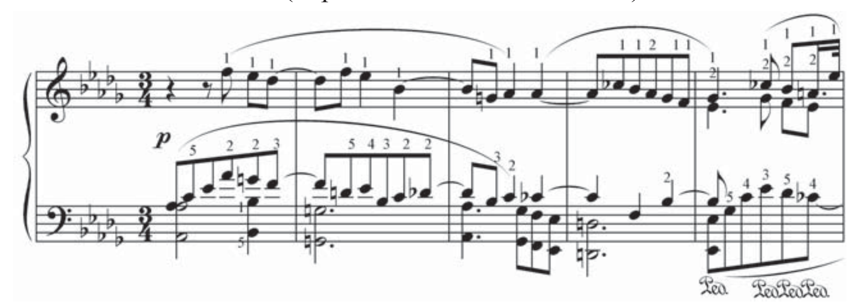


Если в оригинале присутствует регистровый контраст, то применяются ритмически организованные смены компактных позиций по принципу *повторности*, как это сделано в обработке «Птички» Грига, где отчетливо прослеживается опора на квинты, перемещаемые по клавиатуре (*пример 218*).

218. Э. Григ. Птичка (обработка П. Витгенштейна)
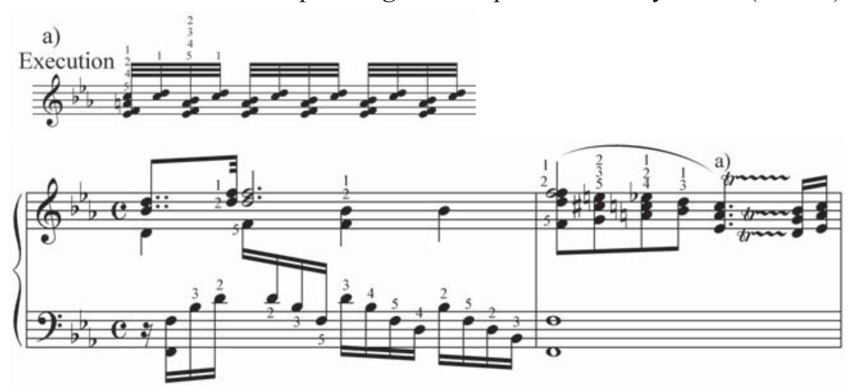


Медленные части классических произведений, выбранные Витгенштейном, не все относятся к фортепианной сфере, но отличаются четким разграничением фактурных планов и преимущественно гомофонным типом письма. Здесь представлены: *Adagio* из Сонаты Ля-бемоль мажор и вторая часть из Квартета ор. 64, № 5 Гайдна, *Adagio* из Серенады для духовых (К. 375) Моцарта, Ноктюрн из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Детализированная фактура требует от исполнителя развитых навыков полифонической игры. Транскриптор стремится плавно и по возможности связно соединять позиции, но иногда он вынужден прибегать не к реальному, а только мысленному их объединению и даже к арпеджированию (*пример 219*).

219. Й. Гайдн. Соната Ля-бемоль мажор (2-я часть) (обработка П. Витгенштейна)



Другой компромисс связан с воспроизведением одновременных трелей в ансамблях. Для тройной трели секстаккордами Витгенштейн находит вариант в виде тремоло, сохраняющий ее ритмическое, а не интонационное наполнение (*пример 220*).

220. В.А. Моцарт. *Adagio* из Серенады для духовых (К. 375)



Транскрипции популярных пьес представлены у Витгенштейна баховской Сицилианой из флейтовой сонаты Соль минор и мелодией Гуно, присочиненной к До-мажорной прелюдии Баха. Особый раздел составляют «транскрипции транскрипций»: «Ты мой покой», «Тишь на море» Шуберта – Листа и самые масштабные образцы – «Смерть Изольды» Вагнера – Листа и Чакона Баха – Брамса. Из песен Шуберта – Листа выбраны наиболее подходящие для исполнения левой рукой. «Ты мой покой» и у Листа начинается как соло левой руки, а восторженная аккордовая кульминация значительно редуцирована Витгенштейном. Аккомпанемент песни «Тишь на море» представляет собой выдержанные арпеджированные аккорды, которые естественно укладываются в леворучное изложение. Но этого нельзя сказать об обработке «Смерти Изольды», ставшей лишь слабой тенью транскрипции Листа[41] .

Чакона Баха – Брамса дана Витгенштейном в своей редакции. В ней прослеживается стремление сделать фактуру Брамса более импозантной и внешне эффектной. Если Брамс в Чаконе хотел «почувствовать себя скрипачом», то Витенштейн ориентируется на возможности двуручного рояля. Он добавляет басы, удваивает пассажи в октаву, усложняет фигурации. Иногда возникает впечатление, что некоторые свои находки он позаимствовал у Бузони, переведя их в одноручный вариант. Строгая обработка Брамса значительно трансформируется. Она теряет чистоту стиля, присущую Брамсу, и не достигает масштабности обработки Бузони.

В целом следует отметить, что в обработках Витгенштейна применяются все основные приемы создания транскрипций: *адаптация* к физическим ограничениям леворучной игры, *редукция* неисполнимых элементов фактуры, *амплификация* (когда он обращается к скромному, с его точки зрения, изложению) и *конверсия*, когда он находит леворучные эквиваленты затруднительных последовательностей (например, тройных трелей). Пианистичность проявляется в подчеркнутой *позиционности* мышления, в использовании принципов повторности, опорной «оси». В связи с тем, что в исполнении задействована лишь одна рука, значительно модифицируется принцип дополнительной координации. Она ограничена возможностями одной руки и связана с реальным двигательным разрывом целостных линий, которые объединяются лишь акустически, путем перемещения руки из одной

[41] Эта обработка была проанализирована в Третьей главе.

позиции в другую. Поэтому принцип воображаемого комплекса здесь становится чрезвычайно важным, особенно в кульминационных многоуровневых эпизодах. Вообще полифоническое мастерство, звуковое воображение, умение объединять фактурные пласты на расстоянии, используя богатейшие динамические возможности рояля, оказываются определяющими в «культуре одной руки». Ее дальнейшее развитие будет идти именно в этом направлении, и самый значительный вклад в ее совершенствование будет сделан «апостолом левой руки» – Л. Годовским.

В заключение главы повторим ее основные положения.

1. Пианистичность – это исторически и индивидуально определяемое качество фактуры, связанное с инструментально целесообразным воплощением художественного замысла.

2. Конкретные проявления пианистичности различаются в зависимости от их принадлежности к той или иной тенденции инструментализма.

3. Основой пианистичности является позиционное мышление.

4. Позиция – это стабильная или мобильная конфигурация взаимного расположения руки и клавиатуры.

5. Стабильная позиция основана на концепции реального беспедального (по преимуществу) фортепиано.

6. Мобильная позиция характерна для резонансной педальной трактовки инструмента.

7. Основными принципами пианистичности являются: (1) повторность, (2) параллельность, (3) симметричность, (4) принцип «оси», (5) принцип дополняющей координации, (6) принцип воображаемого комплекса.

8. В формировании пианистичности значительную роль сыграла «культура одной руки», связанная с физическим ограничением возможностей исполнителя в его приспособлении к инструменту и специфическим использованием его звуковых возможностей.

9. Помимо специально сочиненных произведений для одной руки, в фортепианном искусстве сложилась особая традиция одноручных транскрипций.

10. В создании транскрипций для одной руки прослеживаются те же закономерности, что и в транскрипторской сфере в целом.

ГЛАВА ШЕСТАЯ
МЕТОД ТРАНСФОРМАЦИИ: СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ АСПЕКТ

1. Проблемы терминологии

Мир транскрипций многообразен. Это обстоятельство послужило причиной появления целого ряда обозначений, которые не всегда употребляются достаточно строго. Даже исходный термин – *транскрипция* – трактуется весьма широко и свободно.

Г. Коган дает следующее определение транскрипции: «Она означает такую о б р а б о т к у оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, так сказать, не буквалистски «подстрочным», а свободным, х у д о ж е с т в е н н ы м переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющих значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе»[1]. Перед нами некая система определяющих отношений. Но ее логическая конструкция весьма уязвима. Во-первых, дескриптивная часть определения включает в себя не только то, чем транскрипция является, но и перечисление того, чем она *не является*. Во-вторых, его отправная точка – слово «обработка», которое Г. Коган использует в качестве предиката, нередко употребляется и в качестве *самостоятельного* обозначения, то есть *сама нуждается в определении*. Этот факт особенно нагляден в немецкой музыкальной культуре, где термин *Bearbeitung* (обработка) стал обозначением устойчивой транскрипторской традиции[2]. Мимоходом Г. Коган упоминает *парафразу*, которая, согласно его дефиниции, являясь *обработкой* оригинала, *не сохраняет* его форму, и *аранжировку* – *буквально* переводящую данное произведение на язык другого инструмента. Подобные трактовки достаточно субъективны – они и не могут быть иными, так как эти слова в данном случае фактически не являются *научными* терминами. Определения Г. Когана номинативны, в них трудно найти систему и четкий основополагающий принцип. В целом ряде случаев они противоречат традиции, сложившейся в художественной практике и специальной литературе. Например, листовская концертная *парафраза* «Риголетто», как ее назвал сам автор, в целом сохранила *форму* оригинала – квартета из 4-го акта одноименной оперы Дж. Верди. Увертюра к «Тангейзеру» Р. Вагнера также обозначена Листом как *концертная парафраза.* Б. Асафьев определял транскрипцию как «*переложение* пьесы [написанной композитором для одних голосов или инструментов] для других голосов или инструментов, причем возможны разные дополнения, украшения, видоизменения фактуры (как, например, в *переложениях* для фортепиано, которые во множестве делал Лист)»[3]. Здесь транскрипция приравнивается к переложению. А. Гольденвейзер, в свою очередь, когда писал о Ф. Бузони, также не делал различий между транскрипцией и обработкой[4]. А. Кандинский-Рыбников, анализируя транскрипторские опусы М. Плетнева, отмечал: «Эти *аранжировки* выполнены с подкупающей стилистической чуткостью и одновременно творческой свободой»[5]. Надо ли говорить, что в данном случае аранжировка является синонимом транскрипции?[6]

Завершающая часть когановского определения транскрипции также вызывает ряд вопросов. Транскрипция, утверждает он, должна быть «свободным, художественным переводом на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности». Но какова здесь мера свободы? Каковы критерии художественности? *Всегда* ли это «перевод» на язык *другого* инструмента? Ведь, как известно, П.И. Чайковский, Й. Брамс сделали *фортепианные* обработки «Вечного движения» – финала Первой фортепианной сонаты К.-М. Вебера, С. Ляпунов – «Токкаты» К. Черни, Л. Годовский – «Приглашения к танцу» К.-М. Вебера, Этюдов Ф. Шопена. А какое обозначение следует применять, если автор (например, С. Рахманинов) создал фортепианную версию *своего* вокального произведения (например, романса «Сирень»)? Ведь согласно определению Г. Когана подобный опус не может называться транскрипцией, так как и обработка, и оригинал созданы *одной* творческой индивидуальностью.

[1] ***Коган Г***. О транскрипции. // Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2. С.64.

[2] Его употребляют Лист, Бюлов, Таузиг, Бузони, Годовский и др. К этому термину и к этой традиции мы вернемся позже.

[3] ***Асафьев Б.*** Путеводитель по концертам. М., 1978. С. 155. (Курсив мой. – Б. Б.)

[4] См.***: Гольденвейзер А.*** Концерты пианиста Эгона Петри // А.Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве. М., 1975. С. 89.

[5] ***Кандинский-Рыбников. А.*** Заметки об искусстве Михаила Плетнева // Советская музыка. 1982. №11. С. 67. (Курсив мой. – Б. Б.)

[6] Б. Асафьев раскрывает термин *аранжировка* через понятие *переложение* (см.: ***Асафьев Б***. Путеводитель по концертам. С. 16).

И последнее: кто, какая комиссия будет устанавливать «значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» для многочисленных обработок, выдавая им патент на право называться транскрипцией? Такой критерий вообще неприменим в определении жанра. Ведь, несмотря на отдельные факты «исторической несправедливости», художественная ценность произведения проверялась и проверяется временем. Справедливо забытых сочинений в ворохе неисполняемых ныне партитур, наверное, всё-таки больше, чем «неведомых шедевров». В частности, практически неисполняемая Фортепианная соната Си-бемоль мажор Р. Вагнера, несомненно, представляет научный интерес для исследователя вагнеровского творчества, но она едва ли что-нибудь добавит к посмертной славе ее создателя. Это откровенно неудачный опыт композитора в чуждой для него сфере, *плохая* фортепианная соната, с бесцветным тематизмом и невыразительной фактурой. Но с формальной точки зрения это все же соната, достаточно строго следующая канонам формы. Существует множество поверхностных, пустых, бессодержательных, рассчитанных на внешний эффект обработок, которые авторы самонадеянно нарекли транскрипциями. И никто не может лишить музыкантов *авторского* права *так* обозначить свое детище, как никто не может запретить усердному графоману назвать романом или драмой свой очередной опус. Поэтому в определениях, вероятно, имеет смысл в первую очередь опираться на формальные и содержательные признаки, лишенные субъективной трактовки. В данной главе рассматривается формально-композиционная сторона метода трансформации, в результате которого возникает все многообразие модификаций мира транскрипции.

2. Виды трансформации

Попробуем пойти от очевидного. *Transcriptio* по-латыни означает *переписывание.* Переписывание предполагает создание нового документа, который хотя бы почерком *отличается* от изначального. При предельной точности получится уже *копия*. (В дореволюционных российских канцеляриях переписчиков бумаг называли копиистами. Они не были обязаны понимать смысл документа, а ценились за точность, аккуратность и *красивый почерк.*) Роль переписчика (то есть, пользуясь обратным переводом, *транскриптора*) в этом случае состоит в техническом умении, полностью подчиненном *точной передаче знаковой структуры оригинала*, что исключает любое толкование (интерпретацию) исходного текста. Но существует и другой оттенок в значении слова. Когда говорят, например, о *переписывании* истории, то имеют в виду, прежде всего, новую, отличную от имеющихся в источниках, *интерпретацию* фактов. То есть активное вторжение переписчика (транскриптора) в содержательный слой сообщения влечет за собой *изменение* смысла. Таким образом, изменения могут быть *техническими*, нейтральными по отношению к передаваемому смыслу и *интерпретационными*, изменяющими этот смысл. Следовательно, согласно этимологии формальным признаком транскрипции является такое *изменение* оригинала, в котором этот оригинал все же распознается, хотя и получает новое качество. Причем под оригиналом подразумевается *устойчивая знаковая структура,* «связный знаковый комплекс»[7], несущий некое сообщение. Значит ***транскрипция – это производное от оригинала***, его вариант или, если использовать терминологию М. Арановского, *дериват* – так как «понятие деривации означает *любой* способ образования из одной структуры другой»[8]. Именно так – как некое *производное от оригинала* – термин ***транскрипция*** фигурирует в данном исследовании.

Процесс преобразования оригинала в транскрипцию связан с определенными изменениями отдельных исходных параметров. Совокупность приемов или операций, в результате которых и происходят соответствующие преобразования, составляет формальный механизм метода трансформации.

Понятие *трансформация* (от позднелатинского *trānsfōrmātio* – преображение, преобразование, превращение) включает в себя широкий спектр видоизменений как формального, так и содержательного порядка. Это может быть смена инструментального состава, преобразование фактуры, модификация формы, стилистическое и даже образное переосмысление объекта. *Степень* трансформации может быть различной, но она всегда присутствует и в «простом переложении», и в «вольной парафразе». Математически точно определить эту степень трансформации невозможно, особенно в области ее, так сказать, *средних* значений. Поэтому термины, имеющие хож-

[7] ***Бахтин М.*** Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // ***Бахтин М.*** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281.

[8] ***Арановский М.*** Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 95. (Курсив мой. – Б.Б.). В трактовке Арановского термин *дериват* отличается от принятого в лингвистике.

дение в транскрипторской сфере, зачастую неточны, взаимозаменяемы, синонимичны, как это можно заметить из приведенных выше классификаций Листа, дефиниций Б. Асафьева и Г. Когана.

Характер применения метода зависит от цели. Чисто практическая задача исполнения произведения имеющимся составом исполнителей или на определенном инструменте решается по большей части при помощи *технических* корректив оригинала, которые не вторгаются *глубоко* в его содержательный слой, хотя и влияют на его восприятие. Если же целью транскриптора является создание на существующей основе *новых* смысловых структур, то возникает необходимость в порой радикальных *интерпретационных* поправках.

Итак, отметим два основных вида трансформации: (1) *техническая*, полностью подчиненная *точной передаче знаковой структуры оригинала* в иной системе, и (2) *интерпретационная*, связанная с *вторжением в содержательный слой оригинала и его изменением*.

3. Переложение

Вполне очевидно, что содержание термина *транскрипция* многозначно. И эта многозначность обусловливается характером применения метода трансформации. Поэтому раскрытие сущности названного метода требует поэтапного обзора основных разновидностей транскрипции. Но эти разновидности надо сначала *обозначить*, вывести с «эмпирического поля» и поместить в пространство логических конструкций.

Итак, в практике транскрипций отчетливо прослеживается два типа изменений оригинала, которые мы назвали *техническими* и *интерпретационными*. Сходное разделение отмечалось многими авторами. Например, Л. Ройзман указывает два пути успешного разрешения задачи *переложения* органного сочинения для фортепиано: *сохранение* с возможной полнотой *текста* органного оригинала или передачу органного *звучания* при *свободном варьировании* графического рисунка авторской нотной записи. Цель первого варианта – популяризация, просветительство; цель второго – интерпретация[9]. Говоря об обработках Г.Р. Гинзбурга, Р. Ульянова различает *переложения*, оставляющие неприкосновенными основные фактурные особенности оригинала, и свободные *транскрипции*, в которых ярко проявляется индивидуальность пианиста-транскриптора[10]. Г. Коган, сопоставляя различные обработки скрипичной Чаконы Баха, пишет: «В смысле «буквальности» ближе всех к подлиннику стоит транскрипция Брамса; в сущности, это даже не столько *транскрипция*, сколько *переложение*»[11]. Э. Коун (*E. Cone*) отмечает два «полюса» мира транскрипций: (1) *переложения, сделанные для сугубо практических целей* (наподобие четырехручных клавиров симфонических партитур), в которых функция транскриптора носит чисто технический характер; (2) *полная переработка*, «пересочинение» оригинала, как в знаменитой бузониевской транскрипции «Чаконы»[12]. Эту же транскрипцию Х. Крелманн называет не фортепианной *копией* Чаконы, а «фортепианной Чаконой»[13].

Цитаты свидетельствуют, что, единодушно отмечая два типа изменений оригинала, авторы несколько расходятся в их понимании. Г. Коган и Р. Ульянова различают переложение и транскрипцию, а Л. Ройзман, не вдаваясь в терминологические тонкости, склонен употреблять эти понятия как синонимы, конкретизируя частности при помощи описания. Э. Коун считает переложение такой *разновидностью транскрипции*, в которой личность транскриптора полностью подчинена индивидуальности автора. Представляется вполне правомерным, что Л. Ройзман и Э. Коун вводят функциональную дифференциацию, которая обусловлена *предназначением* транскрипции. Это измерение соответствует традиции жанровых определений – вспомним, в частности, как в зависимости от прикладных функций отличаются друг от друга различные модификации жанра марша.

Обзор разночтений в понимании терминов, связанных с транскрипцией, вызывают необходимость точнее определить, в каком значении и соотношении эти понятия фигурируют в данном исследовании. Вновь начнем с очевидного. Опираясь на приведенные высказывания, логично допустить, что термин *переложение* связывается, по-видимому, с некоторыми *графическими* изменениями нотного текста

[9] См.: ***Ройзман Л.*** Предисловие // Бах – Лист. Шесть больших прелюдий и фуг. Транскрипция для фортепиано. М.,1968. С. 3-4.

[10] См.: ***Ульянова Р.*** Г.Р. Гинзбург – автор концертных транскрипций и редакций // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 1 (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 29). М., 2000. С. 102-119.

[11] ***Коган Г.*** Предисловие // Школа фортепианной транскрипции. Вып. 2. И.С. Бах. Чакона. В оригинале и в транскрипциях И. Брамса, И. Раффа и Ф. Бузони в параллельном изложении. М., 1976. С. 2.

[12] ***Cone E.T.*** The Composer's Voice. P. 76-77.

[13] ***Krellmann H.*** Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Regensburg, 1966. S. 111.

подлинника, отражающими его техническое приспособление для *иного* источника звука. Но, как справедливо утверждал Г. Коган, «когда на двух различных инструментах играется *одно и то же*, то получается совсем не одно и то же»[14] . Это высказывание тем более справедливо для инструментальных переложений вокальных и симфонических произведений. Хотя метод трансформации здесь носит, в основном, *технический* характер, связанный с импортированием оригинала в *другую* звуковую среду, происходящие процессы оказываются более значительными, чем, например, при переводе рукописного текста в печатный вид. Даже при полном сохранении *внешнего* нотного рисунка при его «переадресовке» для другого инструмента или другого исполнительского состава (а такие случаи встречаются) происходят значительные *изменения* не только акустического характера.

Эти изменения воспринимаются как неизбежные, и их степень зависит от исходного материала в большей степени, чем от автора переложения, который здесь в идеале смиренно стремится к анонимности, к полной «прозрачности» своего творческого облика. Образцы, обладающие свойством *инструментальной нейтральности* и приближающиеся к ним, в которых имманентные музыкальные структуры толерантны к тембровым трансформациям, при *переложении* в основном сохраняют свое эстетическое качество. Например, клавирная музыка И.С. Баха, исполняемая на фортепиано, являет собой классический образец такой действительно *анонимной транскрипции*[15] . Партитуры, в которых инструментальная и тембровая составляющие несут значительную смысловую нагрузку, превращаясь в переложения, меняются более радикально.

Что же, помимо сохранения названия, позволяет нам идентифицировать произведение, представленное в виде переложения? Прежде всего, сохранение основных составляющих его *идеальной структуры*, освобожденной от непосредственно-чувственной, материально-наглядной тембровой оболочки. Под идеальной структурой здесь подразумевается зафиксированная в нотной графике относительно стабильная система звуковысотных и ритмических отношений, со-

[14] ***Коган Г***. От редактора // Школа фортепианной транскрипции. Ч. 1. Вып. 3. И.С. Бах. Токката d moll. Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. М., 1937. С. VI.

[15] Об этом говорит ***Л. Ройзман*** в статье «О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров» // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып. 3. С. 163.

ставляющая формальный костяк партитуры. Клавиры оркестровых и ансамблевых произведений выполняют в музыке функцию, в чем-то сходную с той, которую осуществляли гравюры живописных полотен в дофотографическую эру. Редукция цвета в гравюрном оттиске аналогична тембровой унификации, свойственной клавиру. И в том и в другом случае обязательно происходит *трансформация* оригинала, частичная подмена его материальной сущности, которая в большей или меньшей степени восполняется фантазией воспринимающего[16] . По добротно выполненному переложению квалифицированный музыкант способен адекватно воспринять форму произведения и отчасти реставрировать его звуковые параметры в своем воображении. Не случайно музыковеды, приводя в своих трудах нотные примеры, часто ограничиваются цитированием именно клавиров. Но пианисты хорошо знают, насколько *иллюзорна* фактура подобных переложений, как *далека* она по акустическому результату от своего прообраза. Ее реализация связана с тем, что за внешним подобием первоначальной фактуры *подразумевается некое идеальное звучание*, лишь отчасти достижимое на фортепиано. Таким образом, подлинник пребывает в ментальной сфере, наподобие *платоновской идеи*, а его вариант – переложение – неизбежно оборачивается компромиссом. Природа переложения носит условный, *конвенциональный* характер, который остается действенным и при исполнении, и при восприятии. Но в любом случае можно говорить, что при этом возникает *вариант, производный от оригинала*[17] . Следовательно, при данном типе транскрипции *сущность метода трансформации заключается в освобождении идеальной структуры оригинала от прямой связи с конкретной инструментальной сферой.*

Придерживаясь такой трактовки метода трансформации, можно сформулировать следующее определение: **фортепианное переложение – это инструментально нейтральная транскрипция.** На первый взгляд, дефиниция выглядит парадоксально и содержит противоречие в атрибутировании. В самом деле, переложение названо *фортепианным* – следовательно, оригинал переносится в *определенную* инструментальную сферу, с учетом *возможности* исполнения именно на этом инструменте. Но всё же главным здесь является не инст-

[16] Следует оговориться, что оригиналы живописного и музыкального произведения имеют разную природу: *материальную* в первом случае и *виртуальную* – во втором.

[17] Значит *Э. Коун* прав, считая *переложение разновидностью транскрипции*.

рументальная принадлежность оригинала и не инструментальное соответствие транскрипции имманентной природе инструмента-«адресата», а максимально возможное сохранение изначальной *знаковой структуры*, помещенной в иные условия записи. Это *Klavierauszug* (фортепианное извлечение), *редуцированная партитура*, сохраняющая *основные* звуковысотные координаты и полифонические линии в пределах, *доступных* для исполнения на фортепиано. Впрочем, доступных далеко не всегда. Степень упрощения голосоведения прямо пропорциональна сложности и полифонической насыщенности перелагаемой партитуры. Поэтому в особо сложных случаях существует практика помещения «неисполнимого» голоса на третьей строчке или его набор мелким шрифтом – «для сведения», но не для реального звучания. Отмеченное обстоятельство подтверждает, что переложения следует рассматривать в русле тенденции к *инструментальной нейтральности*. Любопытный пример проявления этой тенденции содержится в авторском клавире Первого фортепианного концерта Д. Шостаковича, в котором композитор часть полифонических линий, неисполнимых на втором фортепиано, *передает в партию солиста*, оговаривая, что они предназначены только для четырехручного варианта.

Дополнительным аргументом принадлежности переложений к инструментально-нейтральной тенденции является то, что они нередко непианистичны, лишены той фактурной пластики, которой отмечены «по праву рождения» фортепианные пьесы. Так как при переложении, допустим, оркестрового сочинения его звуковысотная сторона менее всего подвергается модификации, изложение бывает весьма неуклюжим, трудно, а иногда и совсем неисполнимым в надлежащем темпе. Это особенно заметно, когда транскриптор старается сохранить нотный рисунок с максимальной полнотой. Как остроумно замечает Г. Коган, «чрезмерная верность *букве* подлинника приводит – как это часто бывает – к измене *духу* последнего, которое обедняет, уродует, оскопляет оригинал, “переводя” его на язык другого инструмента с грацией, напоминающей французские слова, выписанные русскими буквами»[18]. Но в том-то и заключается особенность переложения, что знаковая система подлинника (или *буква* – по Когану) здесь сохраняется *намеренно*. Эта фактура часто предназ-

[18] ***Коган Г.*** От редактора // Школа фортепианной транскрипции. Ч. 1. Вып. 3. И.С. Бах. Токката d moll. С. VI.

начена скорее для «слышащих глаз» исполнителя, нежели для его рук. В ней практически не используются принципы пианистичности, отмеченные нами в предшествующей главе. Поэтому опытные концертмейстеры всегда творчески относятся к нотному тексту клавира, создавая порой не только свою исполнительскую редакцию, но даже его новую *транскрипцию*, ориентированную не на формальное сходство, а на подразумеваемый звуковой результат и пианистическую практичность[19]. Вспоминая исполнение Ф. Блуменфельдом клавиров вагнеровских опер, Б. Асафьев писал: «Играл… он наизусть, видя внутренним взором партитуру, – и начиналось волшебство: он ежемгновенно импровизировал переложение, свою транскрипцию»[20].

4. Переложение с точки зрения семиотики

При анализе метода трансформации, применяемого в переложении, говорилось о *сохранении знаковой структуры* оригинала. Совершенно ясно, что полностью сохранить эту структуру удается далеко не всегда. Чтобы ответить на вопрос, в какой мере возможно это сохранение, следует рассмотреть его с позиций *семиотики*. То, что является авторским сообщением – *означаемым,* дешифруется в слушательском восприятии при реализации *означающего* – звуковых построений, зафиксированных в графике оригинала. Назовем их *означающим первой степени*. Нотная запись оригинала, в свою очередь, также исполняет роль *означающего* для скрытых за ней акустических конструкций. Это *означающее второй степени*. Знаковые структуры переложения оказываются *означающим* уже для оригинальной партитуры, то есть *означающим третьей степени*. Таким образом возникает многоэтапная знаковая ситуация.
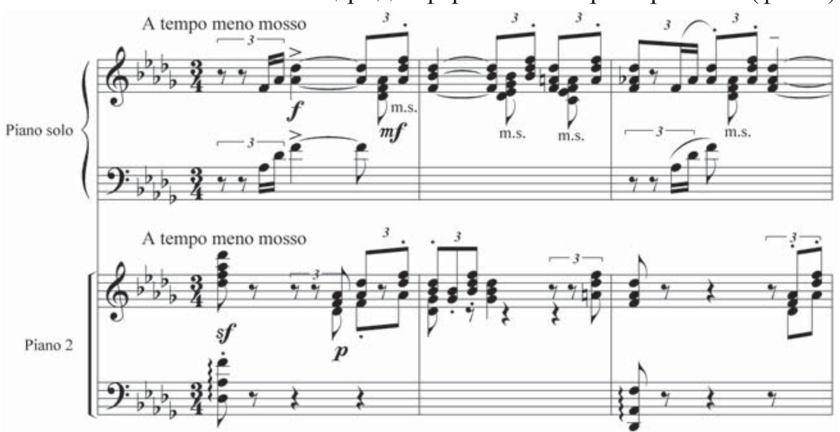
В переложении в знак свертывается не предполагаемое звучание, а его исходный графический репрезентант – партитура, на основе которой выполняется переложение. Подтверждением отмеченного обстоятельства можно считать авторские переложения собственных оркестровых партитур, сделанные выдающимися композиторами-пианистами. Особенно наглядно это прослеживается на примере клавиров фортепианных концертов С. Рахманинова.
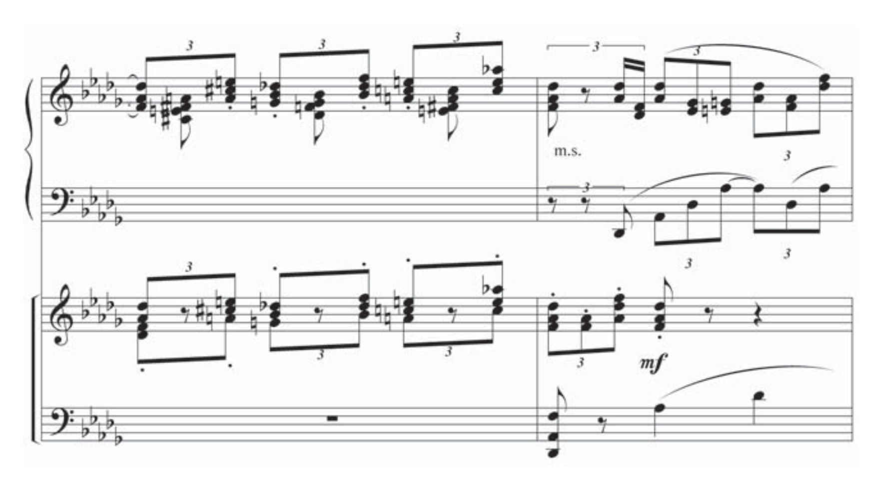
[19] Целый ряд подобных примеров содержит брошюра ***Е. Шендеровича*** «О преодолении пианистических трудностей в клавирах». Л., 1972.

[20] ***Асафьев Б.*** Ф.М. Блуменфельд // Советская музыка. 1963. №4. С. 74.

Рассмотрим образец из финала Четвертого фортепианного концерта. Фактуры сольной и аккомпанирующей партий основываются здесь на противоположных принципах. Когда солист и аккомпаниатор, заменяющий оркестр, исполняют сходные тематические построения, их графическое оформление различается, отражая разные *типы* фактуры. В совершенстве зная все технические и акустические возможности рояля, композитор их полностью реализует в партии солиста, нотная запись которой ориентирована на максимально точное обозначение *звукового* замысла. Это специфически фортепианная фактура, у нее нет изначальной модели, которая подразумевается под наличествующей записью. Помимо звукового образа, она связана с целесообразной *клавиатурной топографией*, прилажена к точным и экономным движениям рук пианиста, то есть поставлена в зависимость от *инструментального фактора.* В примере, приведенном ниже, хорошо заметно, что у солиста распределение материала между двумя руками диктуется локальной звуковой задачей – ясным и ритмически четким «произнесением» аккордики, что вызывает к жизни адекватный *пианистический* прием – *координированное чередование рук*. *Эта фактура первична.* В клавире же автор идет по пути возможного сохранения партитурного рисунка, специфика фортепиано проявляется в гораздо меньшей степени, и поэтому в фактуре отмечаются черты *инструментальной нейтральности*. Оркестровая партия изложена так, что прежде всего сохраняется единство голосоведения, как оно было зафиксировано в партитуре (*пример 221*). То есть нотная графика, предназначенная для второго фортепиано, в редуцированном виде содержит основные звуковысотные и ритмические элементы исходной партитуры, является его *знаковым дериватом*.
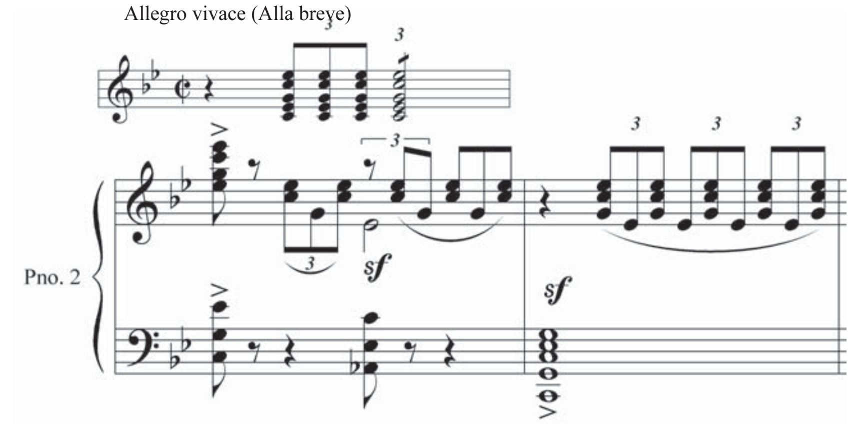
221. С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (финал)





Сказанное не означает, что инструментальный фактор совершенно безразличен при переложении. Краткие обозначения инструментовки, встречающиеся в клавирах, являются *знаком тембра.* Они дают представление об оркестровом наряде произведения, апеллируют к звуковой фантазии исполнителя, Но их запись чаще всего унифицирована и не имеет иных признаков инструментальной принадлежности, кроме тесситурных. Однако встречаются и более сложные случаи, когда мастера пианизма заменяют оркестровый рисунок практичным фортепианным эквивалентом, указывая каким-нибудь способом необходимый оркестровый эффект, как это сделал, например, Рахманинов в первой части клавира Четвертого фортепианного концерта (*пример 222*).

222. С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (1-я ч.)



Фактурная корректировка сделана с учетом возможностей фортепиано, и за измененной нотной графикой здесь кроется уже не первоначальная партитурная запись, а подразумеваемый *звуковой результат.* Таким образом, совершив «шаг перехода», нотный текст становится *означающим второй степени.* Механизм качественного перехода связан с изменением ориентировки: тенденция к инструментальной нейтральности уступает место *центробежной тенденции*[21]. В примере из рахманиновского концерта эта «инструментальная модуляция» становится очевидной. Помещенная сверху вспомогательная нотная строчка дает представление об изначальной орфографии, которая должна вызвать к жизни соответствующий характер звучания, находящийся *вне* сферы возможностей фортепиано. Исполняемый вариант *приближается* к указанному звуковому прообразу по подразумеваемым *акустическим* параметрам, но уходит от буквального *графического* подобия.

5. Обработка

Приведенный пример также свидетельствует о том, что между разновидностями транскрипции нет жестких разграничений, так как здесь даны *два* варианта записи – близкая к буквальной и трансформированная. Трансформированная запись представляет собой радикальный графический дериват *нового* качества, который обозначает уже и *акустический* дериват. Рассмотрим еще два примера из творческого наследия К. Клиндворта – выдающегося мастера транскрипций. В *Andante cantabile* из Квартета op.11 П.И. Чайковского транскриптором полностью сохранено квартетное голосоведение. Четырехстрочная партитура лишь с незначительными коррективами бережно перенесена на две фортепианные строчки. Только в коде Клиндворт довольно радикально изменяет авторскую нотную графику, передавая флажолеты струнных при помощи арпеджированных аккордов в широком расположении. Бóльшая часть транскрипции Клиндворта может быть названа *переложением*, но кода, предлагающая фортепианный эквивалент струнного эффекта, уже выходит за границы принятого определения. Транскрипция «Арагонской хоты» М. Глинки с самого начала подразумевает специфически *фортепианные* краски, направленные на воссоздание оркестрового колорита (*пример 223*).

[21] Напомню, что именно для *центробежной тенденции* инструментального искусства характерно выдвижение в качестве звукового прообраза явлений иной инструментальной или внеинструментальной природы.

223. М. Глинка. Арагонская хота (обработка К. Клиндворта)
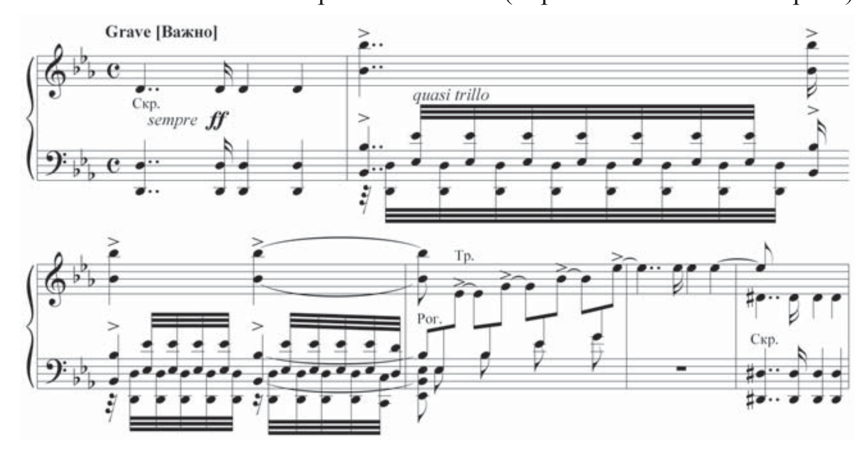
Нотная графика и зафиксированная в ней фактура предназначены именно для фортепиано, они подчиняются закономерностям пианистической пластики. Звучащий образ передается в гармонии имманентных возможностей инструмента и целесообразных движений рук пианиста, приноровленных к клавиатурной топографии. Особенно показательны здесь сугубо фортепианное начертание трели с варьированным для удобства исполнения ритмическим рисунком и обозначение красочной педали, создающей оркестровую объемность звучания. С инструментальной точки зрения перед нами типичный образец, относящийся к *центробежной тенденции*, лишенный черт инструментальной нейтральности.

Эта фактура иллюзорна, как и фактура переложений, но иллюзорна в *другом смысле*. Исполнение и восприятие такой фактуры также требуют активной звуковой фантазии. Даже неискушенного слушателя трудно обмануть, что в фортепианном варианте он слышит *реальный* оркестр. Для адекватного восприятия он должен принять «правила игры», поддаться иллюзии, что собственно всегда необходимо при чувственном восприятии произведения искусства, будь то живопись, балет или кино. За измененным нотным текстом кроются специфически *фортепианные* звучания, которые имеют некий прообраз. Следовательно, их реализация является, с одной стороны, *означающим замысла транскриптора*, а с другой стороны – *означающим звуковых структур подлинника* (как их понимает транскриптор). Роль транскриптора здесь отнюдь не пассивна и не ограничивается чисто технической задачей. Он должен словно бы заново услышать идеальную структуру оригинала в новом тембровом обличье и найти адекватные средства его воплощения и записи. Это неизбежно носит

отпечаток *личности* транскриптора, его художественных предпочтений, уровня его инструментального мастерства. В частности по поводу транскрипции «Арагонской хоты» нельзя не заметить, что она принадлежит пианисту-романтику «большого стиля», представившему прозрачную глинкинскую партитуру в блестящем пианистическом наряде[22]. В данном случае можно говорить о зафиксированном в нотной графике индивидуальном прочтении сочинения, и производимые в нем изменения правомерно назвать *интерпретационными*.

Для сравнения приведем фортепианную инструментовку этого же фрагмента, сделанную М.А. Балакиревым, предлагающим несколько иную интерпретацию (*пример 224*).

224. М. Глинка. Арагонская хота (обработка М.А. Балакирева)



Предлагая подлинно пианистичную фактуру, транскриптор в то же время вводит обозначения, дающие представление об авторской оркестровке, ориентирующие звуковую фантазию исполнителя на конкретный образец тембра.

Применение *метода трансформации* здесь кардинально отличается от его использования в переложениях. При активном участии инструментального фактора трансформируется и *нотный текст*, и кроющийся за ним *звуковой результат*. Причем направленность трансформации определяется стилистическими пристрастиями транскриптора. Вследствие трансформации возникает нечто новое – за-

[22] Авторские фортепианные варианты симфонических произведений М. Глинки (например, «Вальс-фантазия») обычно выполнены в другой, более скромной манере.

фиксированный в нотных знаках *итог взаимодействия стиля подлинника и стиля интерпретатора (транскриптора)*[23]. Для обозначения именно этого явления чаще всего пользуются понятием *транскрипция* (см. определения Б. Асафьева, Г. Когана). Если различать понимание термина в *широком* и *узком* смысле, такая трактовка могла быть применима и в данном исследовании. Но, чтобы избежать терминологической путаницы, представляется более корректным вслед за Э. Коуном оставить термин *транскрипция* в качестве *родового* понятия, охватывающего весь спектр рассматриваемых явлений. А для обозначения *типа* транскрипции, отличного от переложения, предлагается воспользоваться термином *обработка (Bearbeitung)*. Это понятие даже по своей этимологии более специализировано и предполагает действие, отличное от простого переписывания (транскрипции). К тому же, особенно в немецкой традиции, оно обладает качеством устойчивого определения особого вида транскрипции, предполагающего значительные изменения подлинника. Именно так – *Bearbeitung* – названа знаменитая «Чакона» Баха – Бузони.

Принимая во внимание характер применения метода трансформации, можно выдвинуть следующую дефиницию: **обработка – это транскрипция, созданная с учетом инструментального фактора и связанная с интерпретационными изменениями подлинника.**

6. Виды обработок

В зависимости от инструментального фактора различаются *два вида* обработок: (1) обработка, находящаяся в русле *центробежной тенденции* инструментального искусства; (2) обработка, относящаяся к его *центростремительной тенденции*. Обработки первого вида обычно представляют собой транскрипции произведений иной инструментальной или неинструментальной природы. Обработки второго вида базируются *только* на фортепианных сочинениях.

Уподобления техники транскрипций художественному переводу встречаются в специальной литературе (к ним, например, часто прибегает Г. Коган), но они не вполне корректны. Музыкальное искусство и словесность – явления разной природы. В какой-то мере их объединяет *знаковый* способ существования. Тем не менее знаки нотного текста, за которыми скрывается еще одно обозначающее – звуковые

[23] Ограничимся пока данным утверждением, потому что отмеченное взаимодействие стилей будет рассмотрено в следующей главе.

построения, не равны по статусу знакам текста литературного, непосредственно передающим смысл. Поэтому при литературном переводе некое сообщение переносится в иную грамматическую, фонетическую и, соответственно, знаковую среду. Музыкальная обработка, в свою очередь, не изменяет фундаментальных грамматических закономерностей подлинника. И оригинал, и транскрипция находятся, если продолжить аналогию, в едином языковом поле. Перевод вполне допустимо называть *дериватом*, так как он тоже является производным от оригинала. Но это дериват, образованный в иной лингвистической системе. Он в большей или меньшей степени несет на себе отпечаток личности переводчика, и этим вновь близок транскрипции. Проводя обратную аналогию, можно сказать, что лермонтовские стихи «Горные вершины спят во тьме ночной» представляют собой *транскрипцию* «Ночной песни странника» Гёте. Но это утверждение допустимо только в виде метафоры, так же как и применение понятия *перевод* по отношению к транскрипции в музыке.

Техника условной передачи звучаний нефортепианной сферы подробно рассматривалась в соответствующей главе. Транскрипторское мастерство не ограничивается созданием акустических иллюзий. Поэтому приемы адаптации, редукции, амплификации и конверсии, наблюдаемые в транскрипциях, вызывают структурно-композиционные изменения подлинника. Эти изменения могут быть двух типов: (1) форма обработки может в главных чертах сохранять форму оригинала, (2) на основе некой композиционной структуры (или структур) создается новое произведение, сохраняющее связь с оригиналом, но построенное по своим формальным закономерностям.

В первом случае за основу транскрипции берется или произведение целиком, или его относительно законченный фрагмент. С учетом инструментального фактора переработке подвергается, прежде всего, его фонический слой, в результате чего сочинение предстает не только в ином инструментальном звучании, но и в новом фактурном обрамлении. С подобного типа транскрипций вокальных произведений начиналась история инструментальной музыки. Трансформация исходного сочинения здесь происходит в первую очередь за счет *инструментальных* средств.

В век предельной индивидуализации музыкального языка, когда каждый крупный композитор создает свою систему организации звуков, в транскрипторской деятельности пианистов прослеживается явная тенденция к сохранению и совершенствованию привычного

«пассажного фонда». Принципы пианистичности, не всегда учитываемые творцами, остаются в пальцах пианистов, в их живом контакте с инструментом. Может быть, в этом обстоятельстве и заключается одна из причин «ренессанса» транскрипции во второй половине XX века.

Во втором случае, когда транскриптор заимствует только тему (или темы) произведения, он оперирует с этим материалом, исходя из своего замысла и соответствующих жанровых традиций. Следовательно, транскриптор, прежде всего, решает *композиционные* задачи, что, конечно, не исключает и чисто пианистические цели. Собственно говоря, такие разновидности обработок являются в большей степени уже фактом композиторского творчества, которые лишь *примыкают* к миру транскрипций. Но их слишком многое объединяет с транскрипторской сферой, чтобы исключить их из круга нашего внимания.

7. Пианистическая и семантическая трансформация в рамках центробежной тенденции
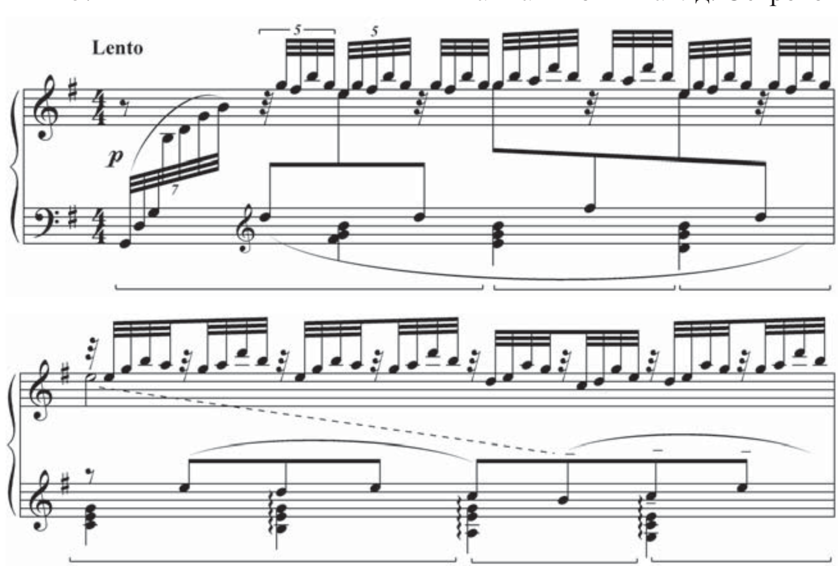
Спектр изменений при обработке сочинения целиком простирается от незначительных модификаций до полного преобразования фактуры, в основе которого лежит вариационный принцип. В транскрипциях нередко наблюдается некий аналог старинной исполнительской техники диминуирования и колорирования. Амплификация производится исходя из требований фортепианной акустики, пианистического удобства, отражает индивидуальное мастерство транскриптора, особенности его пианизма. Пианисты, воспитанные по преимуществу на романтическом репертуаре, склонны расцвечивать изложение хорошо звучащими и удобными пассажами, которые выгодно оттеняют тематизм, но не всегда соответствуют стилю оригинала. Примеры подобного рода содержит нотное приложение к трактату Тальберга *L'art du chaut appliqué au piano*. О том, что эта традиция жива и в современном исполнительстве, свидетельствуют обработки романсов Рахманинова, сделанные Э. Вайлдом, З. Кочишем и А. Володосем.

Мелодию романса «Островок» Вайлд обвивает однотипными фигурациями, в которых проявляется некая инерционность именно пианистического порядка – они проходят безостановочно через всю пьесу[24]. Сам Рахманинов в аккомпанементах подобного типа обыч-

[24] Michael Rolland Davis Productions ASCAP, 1990.

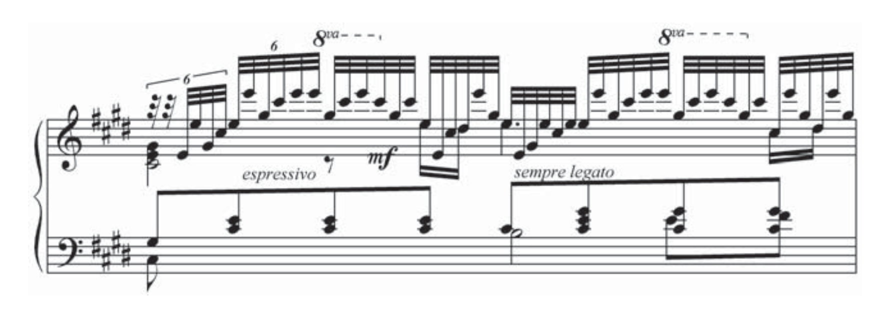
но создавал свои фигурации из сплетения мелодических попевок, придавая им не только пианистичность, но и интонационную содержательность (*пример 225*)[25].

225. Рахманинов – Вайлд. Островок



З. Кочиш в транскрипции «Вокализа»[26] орнаментирует повторение второй вольты арпеджированными узорами правой руки, появление которых объясняется не столько художественной необходимостью, сколько потребностями его пианизма (*пример 226*).

226. Рахманинов – Кочиш. Вокализ



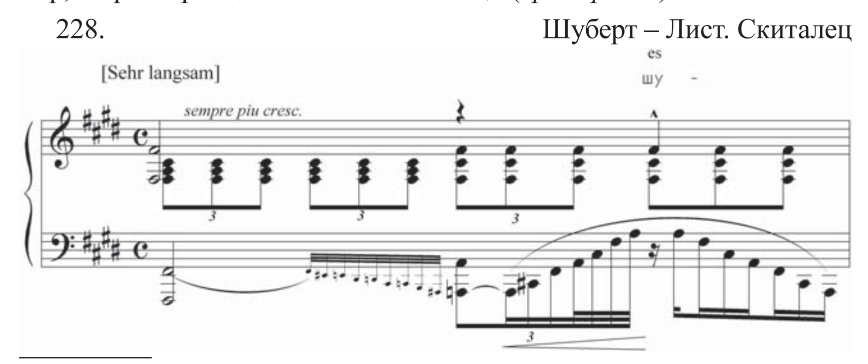
[25] Сопоставим приведенный пример с рахманиновской Прелюдией G dur, op. 32.
[26] Editio Musica Budapest, Z 12001.

Пианистические клише, заменяющие акварельную рахманиновскую фактуру, наблюдаются также в обработке романса «Утро», исполняемой А. Володосем (*пример 227*)[27].

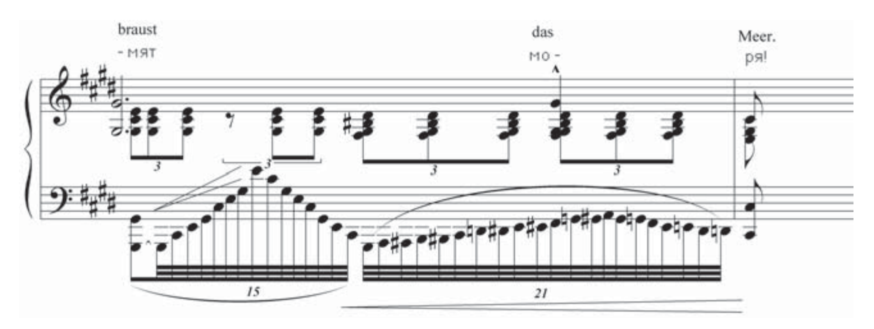
227. Рахманинов – Володось. Утро

Помимо подобных сугубо колористических инструментальных штрихов, еще у Листа встречаются добавления, несущие *семантическую* нагрузку. Их отдаленный прообраз – символические мотивные структуры, сопровождающие тему хорала в хоральных обработках композиторов барокко. В обработках Листа в аккомпанементе нередко появляются комментирующие звукоизобразительные моменты, заменяющие отсутствующий текст, как это происходит, например, в транскрипции песни «Скиталец» (*пример 228*).

228. Шуберт – Лист. Скиталец
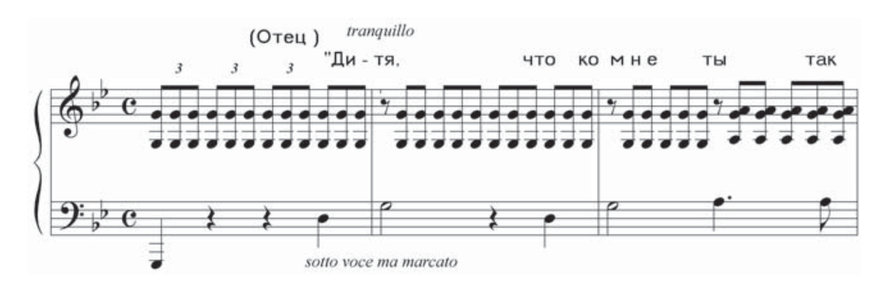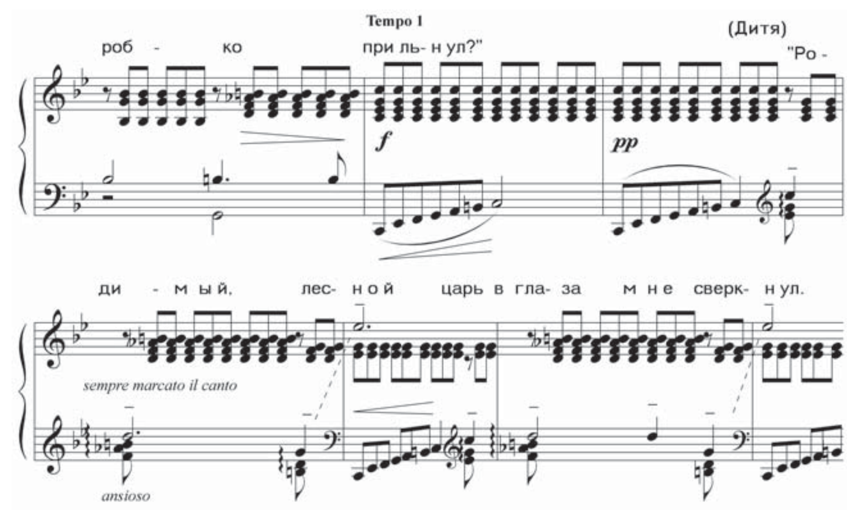


[27] Записана *Jeroen Vonhögen* и авторизована транскриптором (Carl Tauzig Society, The Netherlands, 1999).



Трансформация мелодии происходит в большей степени за счет фортепианной инструментовки, а в меньшей степени – за счет транскрипторских добавлений. В фортепианных транскрипциях тесситура мелодии не скована пределами певческого диапазона и свободно перемещается по регистрам, создавая линию *тембровой* выразительности. Начинаясь обычно в среднем слое фактуры, она по мере развития переходит в «верхний этаж». Затем ее октавное удвоение и аккордовое уплотнение становятся дополнительными средствами динамизации. Последовательная смена регистров в изложении мелодии напоминает литературный аналог – *градацию*, заключающийся в расположении ряда слов в порядке нарастания или ослабления их смыслового или эмоционального содержания. Несомненно, что *градация* в обработках используется не только как фактурный прием, но и как *стилистическая фигура*, связанная с усилением эмоционального воздействия. В произведениях, содержащих диалогические моменты, смена регистров становится способом раскрытия драматургии («Лесной царь», «Мельник и ручей»). При дроблении мелодии на отдельные фразы, исполняемые разными «персонажами», возникает театральный по своей природе прием *тембровой персонификации* (*пример 229*).
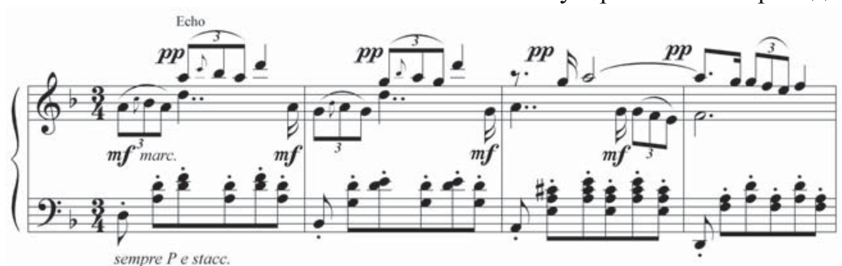
229. Шуберт – Лист. Лесной царь





В последнем куплете популярнейшей «Серенады» *(“Ständchen”)* Лист добавляет каноническую имитацию, которую можно рассматривать как пространственный эффект – эхо и как некий элемент театрализации – желанный ответ на призывную песнь (*пример 230*)[28].

230. Шуберт – Лист. Серенада
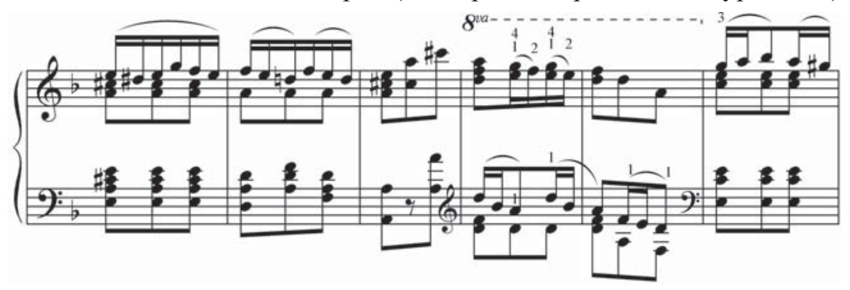


У современных транскрипторов семантически значимые дополнения иногда не связаны напрямую с пианистической стороной, а приобретают вид стилистических или тематических цитат. Так С. Курсанов в обработке раннего оркестрового Скерцо Рахманинова, желая подчеркнуть несомненный факт сходства со Скерцо Мендельсона из сюиты «Сон в летнюю ночь», соединил в одном из проведений главные темы обоих сочинений (*пример 231*)[29].

[28] В облегченной редакции транскрипции «Серенады», также принадлежащей Листу, эта имитация отсутствует; фактура подлинника перенесена на фортепиано почти без изменений, и этот вариант вполне можно назвать *переложением.*

[29] ***Рахманинов С.*** Пять пьес. Концертные обработки и транскрипции ***С. Курсанова.*** М., 2002.
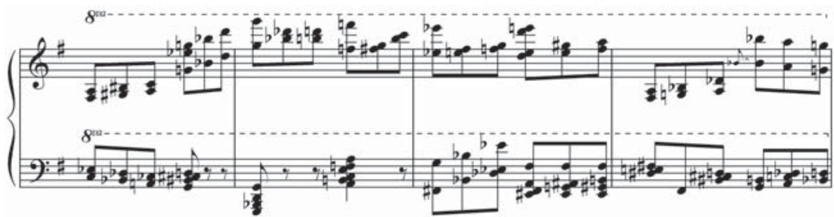
231. С. Рахманинов. Скерцо (концертная обработка С. Курсанова)
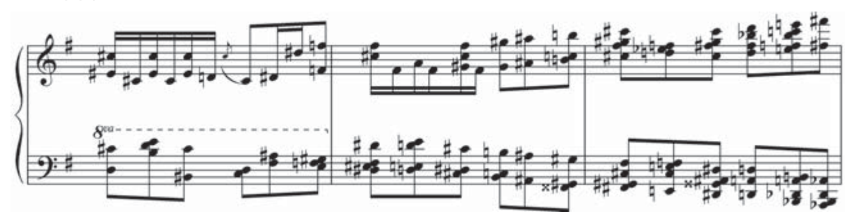


Анализ приведенных примеров дает право сделать ряд обобщений. Транскрипторские добавления следует разделить на (1) *пианистические*, рожденные инерционным, двигательным «чувством клавиатуры», и (2) *семантические*, имеющие иллюстративно-символический характер. В обоих случаях они проявляются в амплификации фактуры, но семантические дополнения относятся в большей степени к композиционно-смысловой стороне. Однако между ними невозможно провести четкую границу, и трансформирующий потенциал виртуозности, радикально меняя фактуру, неминуемо затрагивает и композиционный аспект.

Например, броский, цепкий, стихийный пианизм Дьёрдя Циффры совершенно неузнаваемо изменяет «Неаполитанскую тарантеллу» Россини, превратив ее в дерзкий, наполненный неукротимой энергией, фантастически трудный этюд *La Danza*. Следует отметить, что этюд Циффры основан на весьма специфических технических формулах, которые органичны именно для него и не входят в общеупотребительный «пассажный фонд». Резкие (броском) смены позиций, сложно координируемые пассажи, нерегулярные диссонантные комплексы размывают тональную устойчивость и разрушают формальные грани оригинала. В результате остается лишь отдаленное сходство с жизнерадостным танцем Россини и *полностью теряется связь с вокальной сферой* (*примеры 232, 233*).

232. Д. Циффра. Этюд *La Danza* (по Россини)
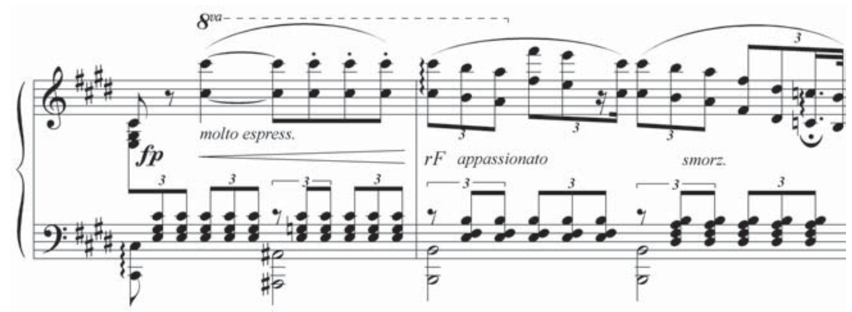


233.



Не только пианистическое мастерство, но и исполнительская манера становятся причиной решительных вторжений в структуру произведения. Так в транскрипциях возникают каденционные вставки, в которых выплескивается инструментальная стихия, и значительные *мелодические добавления*, появляющиеся тогда, когда для темперамента и индивидуальности транскриптора становятся тесными рамки оригинального мелоса. В уже упоминавшемся «Скитальце» Шуберта Лист, после завершения вокальной фразы, не смог ограничиться двумя тактами аккомпанемента, а ввел полное ораторского пафоса дополнение (пример *234*).

234. Шуберт – Лист. Скиталец



Иногда транскриптор идет еще дальше и решительно вторгается в форму сочинения: купирует или, наоборот, расширяет мелодические построения, изменяет количество куплетов и пропорции разделов, присоединяет вступление или заключение и даже объединяет несколько песен в собственный, не предусмотренный автором оригинала, цикл. Например, в листовских транскрипциях из Шуберта обширное дополнение содержит заключительная часть «Баркаролы» (*"Auf dem Wasser"*); опущено фортепианное вступление в песне «Ты мой покой»; *"Ave Maria"* сокращена на один куплет, зато к ней присочинена кода; на основе песен «Бурное утро» (*"Der stürmische Morgen"*) и «В селе» (*"Im Dorfe"*) возникает трехчастная пьеса. Несомненно и в этих
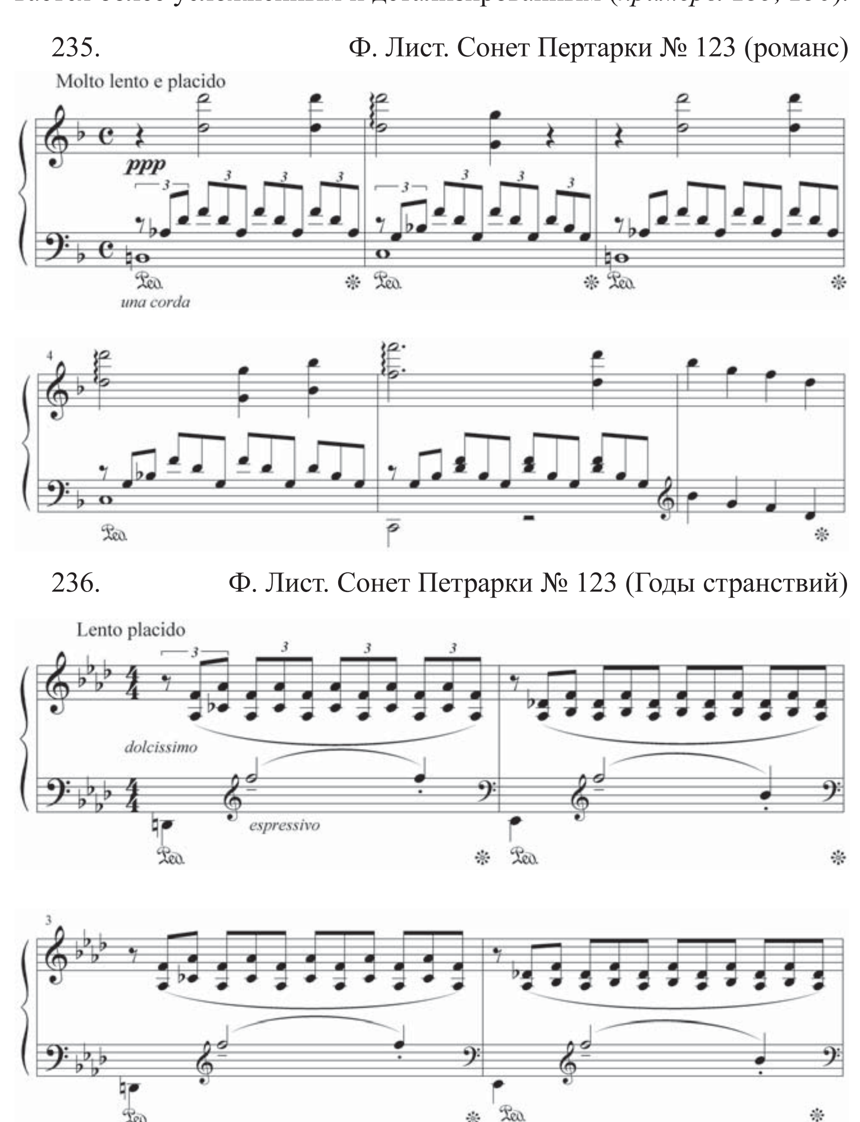
случаях мы имеем дело с *производным от оригинала*. Причем с таким производным, когда меняются не только фактура и форма подлинника, но происходит *трансформация*, дающая жизнь *новому* произведению, имеющему собственный образный склад и созданному по своим закономерностям. Так мы подходим к той области транскрипторского творчества, где «чужое» сочинение становится строительным материалом в руках композитора-транскриптора.

Следует особо подчеркнуть трансформирующий потенциал инструментального фактора, в результате которого сочинение становится *фортепианной пьесой*, не стремящейся передать акустические особенности модифицируемого объекта, а развивающейся по закономерностям, непосредственно диктуемым спецификой рояля, как это происходит в виртуозном этюде Циффры. Здесь действуют закономерности инструментальных жанров (в данном случае – этюда). Но трансформация совершается не только благодаря виртуозности. Семантически активной является сама инструментальная среда, обладающая развитой системой жанров.

Сравнивая варианты сочинений, имеющих общую композиционную основу и находящихся в едином стилистическом поле, например, авторские фортепианные версии вокальных произведений, мы убеждаемся в трансформирующей способности инструментальной сферы. «Три сонета Петрарки» Ф. Листа, помещенные в «Годах странствий», разительно отличаются от одноименного вокального цикла[30] (1865 г.). В фортепианной версии иная форма, тональный план, фактура. Даже по отношению к мелодии можно говорить скорее об *интонационной общности* сонетов, нежели о полном сохранении мелодической линии. Форма вокального варианта гибко следует за стихотворной основой, тяготеет к сквозному развитию, избегая буквальных повторений. В фортепианных пьесах, напротив, в большей степени ощущается стремление к упорядоченной строфичности структур, создающее некий музыкальный эквивалент стихотворной формы сонета. Фактура аккомпанемента вокальных сонетов решена в скромной манере, характерной для традиции *Lied*. Фортепианные сонеты – лирические *концертные пьесы* с импозантной фактурой и развернутыми каденциями. Даже если сравнить сольные фортепиан-
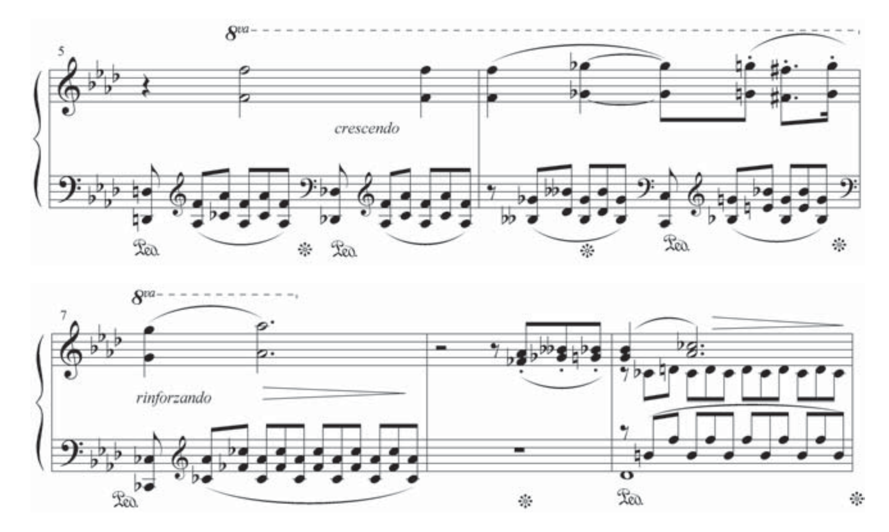
[30] Сравниваются вторые редакции: фортепианные пьесы – после 1846 года, романсы – 1865 год.

ные эпизоды аккомпанемента вокальных произведений с соответствующими разделами пьес из «Годов странствий», то становится очевидным, что во втором случае изложение музыкальной мысли оказывается более усложненным и детализированным (*примеры 235, 236*).



235. Ф. Лист. Сонет Пертарки № 123 (романс)

236. Ф. Лист. Сонет Петрарки № 123 (Годы странствий)
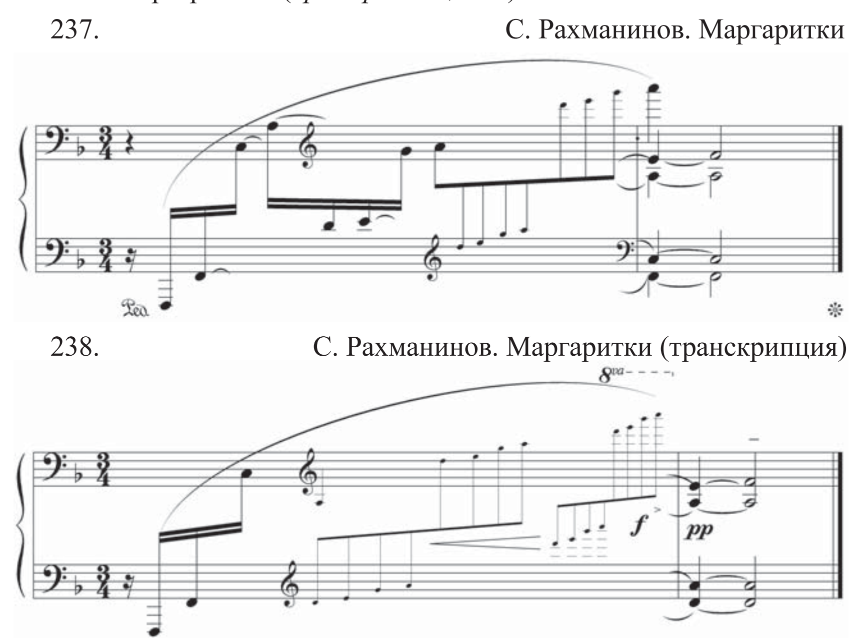


Сходное впечатление возникает при анализе рахманиновских транскрипций «Сирень» и «Маргаритки». Несмотря на то, что здесь форма, гармоническая и мелодическая структуры в инструментальном и вокальном вариантах содержат множество идентичных деталей, перед нами – подлинно *фортепианные* пьесы. Словно компенсируя тембровое разнообразие вокально-инструментального дуэта, Рахманинов, при переносе произведений в монотембровую среду, максимально использует колористические возможности фортепиано, усложняя и детализируя аккомпанирующие элементы, расширяя их звучащий диапазон. В транскрипции «Сирени» разросшиеся фигурации оплетают мелодию наподобие ветвей запущенного сада. Каденция в коде оказывается не виртуозной вставкой, а органичным продолжением спонтанного роста этих вьющихся интонационных побегов. В «Маргаритках» развитию подвергается именно хрупкая фигурационная вязь аккомпанемента, а мелодия романса редуцируется, отдельными фразами врастая в узорчатую фактурную ткань[31]. Композитор прибегает к динамизации колористических средств, переводя фактуру сопровождения в *статус сольной инструментальной пье-*

[31] А. Меркулов, анализируя авторские транскрипции романсов П. Чайковского, также отмечает, что «композитор в ряде случаев отдает предпочтение мелодической линии именно в партии фортепиано, опуская менее выразительную вокальную строчку» (***Меркулов А.*** Чайковский – автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П.И. Чайковского. Вопросы интерпретации: Сб. науч. тр. Моск. консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). М., 1991. С. 120).

сы. Показательный пример подобного рода содержится в последних тактах «Маргариток» (*примеры 237, 238*).

237. С. Рахманинов. Маргаритки



238. С. Рахманинов. Маргаритки (транскрипция)

У Листа и Рахманинова при обращении к собственным вокальным произведениям происходит не столько их перевод в иную акустическую среду, сколько их *пересочинение*. Романсы словно заново рождаются в собственно инструментальной сфере и развиваются по ее законам. Следовательно, здесь надо говорить не о трансформации сочинения, а о *трансформации замысла*.

Трансформация замысла происходит в том случае, когда транскриптор рассматривает какой-либо законченный опус (свой или чужой) как материал для творчества. Произведения, возникшие в результате такой трактовки оригинала, приближаются к жанру фантазии, который отличается свободой обращения с заимствованным материалом.

8. Пианистическая и семантическая трансформация в рамках центростремительной тенденции

Основным объектом исследования в данном разделе служит выдающийся труд Л. Годовского «53 этюда по этюдам Шопена». Этюды Шопена являются подлинным средоточием центростремительной тенденции в фортепианном искусстве, квинтэссенцией пианистич-

ности. Смелый замысел Годовского построить на их основе «высшую школу современной фортепианной игры» вдохновлен его любовью к роялю и к музыке Шопена[32].

В генезисе идеи просматриваются несколько линий. Во-первых, это *традиция исполнительских редакций*, которые по степени вторжения в авторский текст приближаются к транскрипциям. Она представлена Листом и его учениками: Лист свободно, в концертной манере отредактировал «Музыкальные моменты» и Экспромты Шуберта, Таузиг – сонаты Скарлатти, Бюлов – «Хроматическую фантазию и фугу» Баха. Во-вторых, это направление «транскрипций-этюдов», которое в классическом виде разработано Брамсом в этюдах по Баху, Шуберту, Веберу и Шопену. Из составляющих, выходящих за рамки пианизма, следует назвать технику варьирования и искусство контрапункта постромантической эпохи.

Этюды создавались в период с 1893 по 1914 год в тесном контакте с инструментом. В написанной незадолго до смерти (1938 г.) статье «Педагогические эксперименты на двух крайностях пианизма» Годовский рассказывает о постепенной кристаллизации замысла. Работая над терцовым этюдом (ор. 25, № 6), он после множества проб нашел наиболее целесообразную, с его точки зрения, аппликатуру, которая подходила также и к пассажам, переданным в левую руку. Более того, пианист обнаружил, что левая рука более отзывчива к его экспериментам. Продолжая опыты в работе над другими этюдами, Годовский постепенно увлекся и композиционными задачами, преобразовывая шопеновский текст в вариационной и контрапунктической манере. В 1894 году в издательстве *H. Kleber* вышла обработка Этюда ор. 25, № 6, затем последовали публикации 10 этюдов (*Schirmer*, 1899). Издание 1903 года (*Schlesinger*, *Schirmer*) содержало уже 50 номеров, в 1909-м было анонсировано 56 этюдов, но окончательная нумерация содержит 53 позиции. Ряд этюдов, о существовании которых имеются документальные подтверждения, по разным причинам так и не увидели свет: третья версия этюда ор. 10, № 2, этюд ор. 10, № 3 (*E dur*) для одной левой руки, второй вариант ор. 25, № 6 (в обращении), инверсия этюда ор. 25, № 7, вторая модификация ор. 25, № 8 (*Des dur*, в терциях), двойной этюд (ор. 25, № 4, 11) и легендарный тройной этюд (ор. 10, № 2, ор. 25, № 4, 11)[33].

[32] Уже самые первые транскрипторские опыты Годовского, появившиеся в начале 90-х годов, были связаны с произведениями Шопена (Рондо, ор. 16 и *Grande Valse Brillante*, ор. 18).

[33] Подробнее см.: ***Nicholas J.*** Godowsky: The Pianists' Pianist. APR, 1989.

Канонический текст этюдов опубликован в пяти выпусках берлинским издательством *Robert Lienau*. Он включает в себя 48 номеров, содержащих 53 обработки, снабжен предисловием и замечаниями автора (о правах транскриптора, об употреблении педали, об этюдах для одной левой руки), а также подготовительными упражнениями. Ввиду того, что этюды Годовского до сих пор не опубликованы в России и не исследовались в отечественном музыкознании, приведем наиболее важные положения предисловия и ремарок.

(1) По поводу правомерности использования чужих произведений для создания аранжировок, транскрипций, парафраз, вариаций и т.д. Годовский заявляет, что здесь все определяется намерениями, характером и качеством этой работы.

(2) Задачи своих этюдов Годовский видит в том, чтобы расширить представление о механических, технических и музыкальных возможностях игры на фортепиано с учетом достижений современного контрапункта, полиритмии и колористики.

(3) «Необычные умственные и физические требования, предъявляемые к исполнителю вышеупомянутой работой, должны неизменно направлять его к достижению всё более высокого мастерства во владении инструментом, в то время как композитор, пишущий для фортепьяно, может найти здесь множество предложений относительно более совершенного обращения с инструментом».

(4) «Особое внимание должно быть уделено тому факту, что вследствие множества контрапунктических сочетаний, которые часто захватывают весь диапазон клавиатуры, предложенные аппликатура и педализация нередко имеют революционный характер, особенно в двадцати двух этюдах для одной левой руки».

(5) «Оригинальные шопеновские этюды остаются нетронутыми, такими же, какими они были до публикации обработок; автор надеется, что после усердного изучения предлагаемых версий множество скрытых красот оригинала будут обнаружены даже наименее наблюдательными учениками».

(6) Обработки по замыслу автора в равной степени предназначены как для концертных, так и для учебных целей.

Отдельные примечания, помещенные в указанном издании, касаются видов обработок, которые, в зависимости от основного технического принципа их создания, разделяются здесь на пять групп:

(1) Строгие транскрипции (№ 1, 3, 7, 14, 36, 39, 43)[34] – близкие по тексту к оригиналу, где партия правой руки переносится в левую и

[34] Нумерация этюдов дается по изданию *Robert Lienau*.

полностью сохраняется исходная гармоническая структура. Три этюда (№ 3, 36 и 43) предназначены для левой руки соло.

(2) Свободные транскрипции, где текст подлинника:

а) вольно трактован с некоторыми изменениями технической формулы или гармонического плана (№ 2, 5, 6, 12[а], 13, 15[а], 16[а], 18[а], 20, 21, 22, 23, 28[а], 35, 40, 41, 44, 45[а] – для одной левой руки, а также № 23, 28, 30, 33, 42);

б) подвергнут обращению (№ 12), и при этом техническая формула перенесена в левую руку (№1, 16, 27);

в) комбинирован с другим этюдом (№ 47, 48);

г) включает тематический материал другого этюда (№ 18, где несколько измененная тема этюда ор. 10, № 9 идет на фоне фигураций этюда ор. 25, № 2).

(3) Этюды на *cantus firmus*, в которых текст партии правой руки оригинала точно перенесен в партию левой, а для правой руки сочинен свободный контрапункт (№ 4, 8, 9, 10, 15, 25, 26, 38).

(4) Этюды в форме вариаций, где оригинал служит основой для свободного варьирования (№ 19, 29, 45, 46 и № 31 для левой руки соло).

(5) Метаморфозы – этюды, в которых характер, рисунок и ритм оригинального текста изменены, тогда как формальная структура осталась прежней, хотя мелодические и гармонические очертания часто значительно модифицированы (№ 32, 34). В примечаниях сюда же отнесены № 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 18[а], 19, 25, 27, 38, 46, уже фигурировавшие в других рубриках.

Систематизация, данная в рассматриваемом издании этюдов, проверена и откорректирована нами, так как содержала очевидные неточности[35]. Основа этой группировки достаточно произвольна и не учитывает всех особенностей обращения с материалом. Поэтому, изучая «процесс трансформации»[36], в результате которого возникли этюды Годовского, представляется правомерным предложить иную классификацию.
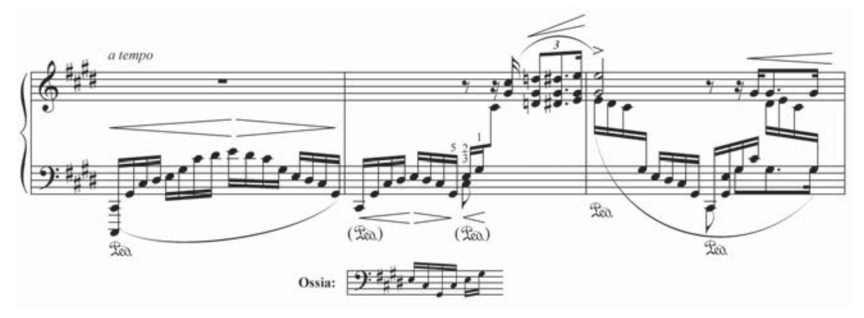
Во всех этюдах прослеживается определенная пианистическая цель. В некоторых номерах она является ведущей, что всё же не ведет к кардинальному переосмыслению шопеновского образного строя.

[35] Например, этюд №14 «Токката» при изменении жанра не попал в разряд «метаморфоз», этюд №18[а] почему-то отнесен к вольно трактованным оригиналам, в то время как он включает в себя тематический материал *двух* этюдов.

[36] Именно так исполнитель этих этюдов М.-А. Амлен обозначил способы преобразования Годовским этюдов Шопена в буклете к своей записи этого цикла.

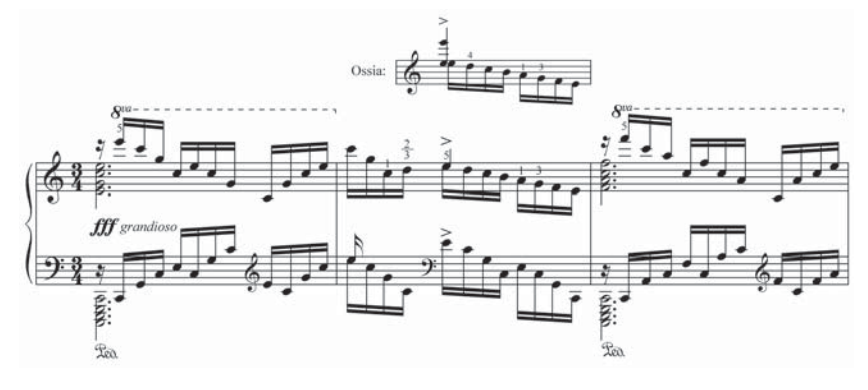
Одни этюды близки оригиналу и вполне узнаваемы, тогда как другие претерпевают решительную метаморфозу и лишь отдаленно напоминают исходный текст. Например, этюд № 22, являющийся переработкой «Революционного» этюда в до-диез миноре и для левой руки соло, тем не менее остается в одном семантическом поле со своим знаменитым прообразом и сохраняет его основные формальные параметры. Левая рука здесь призвана имитировать игру двумя руками, и вполне объяснимое редуцирование текста производится таким образом, чтобы свести к минимуму фактурные потери. Гармоническая схема и весь тематизм сохранены. Однако в примечаниях к изданию этюд по непонятным причинам помещен в рубрику «свободные транскрипции» (*пример 239*).

239. Шопен – Годовский. Этюд № 22



Более свободно трактован этюд №1, в котором применен принцип симметричности, произведена смена размера и модифицирована техническая формула. Но ввиду сохранения гармонического плана и оригинальной тональности, он оказался в графе «строгие транскрипции» (*пример 240*).

240. Шопен – Годовский. Этюд № 1



Исходя из вышеизложенного, думается, более корректным будет разделить приемы трансформации, использованные Годовским, на (А) *пианистические* и (Б) *семантические*. В первой группе господствует сугубо инструментальный подход, связанный с экспериментами на клавиатуре. Сюда относятся следующие способы изменения оригинала:

(1) *Перенос основной технической формулы в левую руку в прямом или обращенном виде* (№ 1, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 26, 27, 36, 38, 39, 42). Причем из отмеченных нами принципов пианистичности здесь наиболее часто употребляется свободно трактованный принцип симметричности.

(2) *Обработки для левой руки соло* (№ 2, 3, 5, 6, 12^{a}, 13, 15^{a}, 16^{a}, 18^{a}, 20, 21, 22, 23, 28^{a}, 35, 36, 40, 41, 43, 44, 45^{a}). Они наиболее изобретательны в применении принципа «оси», дающего возможность связной смены регистров, что очень важно для сохранения постоянного контакта руки и клавиатуры (*примеры 241, 242*).

241. Шопен – Годовский. Этюд № 2

242. Шопен – Годовский. Этюд № 31
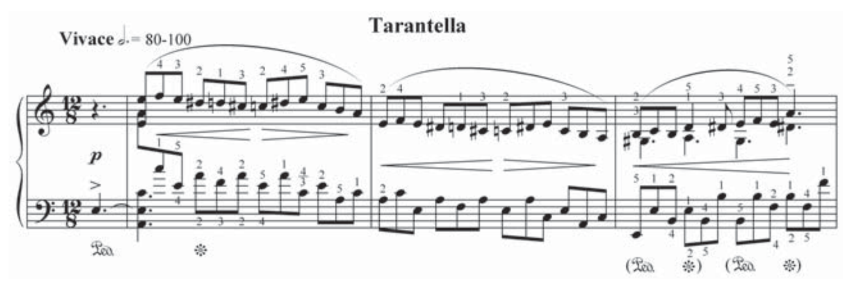
(3) *Амплификация изначальной фактурной ячейки*, связанная с ее дублированием в октаву (№ 28), усложнением (№ 17, 19, №24 – в манере четырехручной пьесы, № 25, 33, 42), со смещением по горизонтали (№ 29) и с дополнением фигурации в другой руке (№ 1, 4, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 38, 45).

Семантические приемы изменения оригинала определяются господством композиционной идеи. Трансформация производится при помощи (1) *жанровых* и (2) *полифонических* средств.
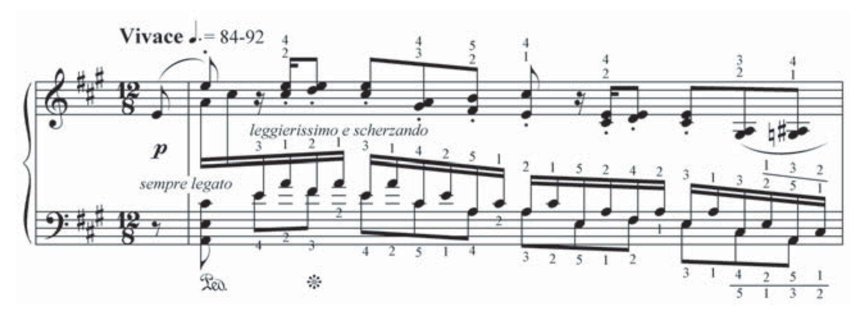
(1) Наиболее далекими от прообраза оказываются этюды, в которых, помимо пианистических изменений, наблюдается *жанровая*

трансформация. Этюд ор. 10, № 5 предстает в двух жанровых модификациях – как № 9 «Тарантелла» (*пример 243*) и № 10 «Каприччио» (*пример 244*).

243. Шопен – Годовский. Этюд № 9
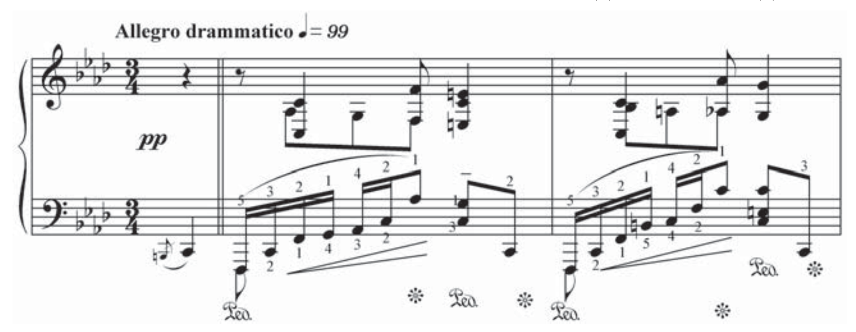


244. Шопен – Годовский. Этюд № 10



Ор. 10, № 7 становится «Токкатой» (№ 14) и «Ноктюрном» (№ 15), ор. 25, № 4 неузнаваемо преображается в «Полонез» (№ 32 – *пример 245*), ор. 25, № 5 дается в виде мазурки (№ 34), а № 3[37] (ор. posth.) – как «Менуэт».

245. Шопен – Годовский. Этюд № 32



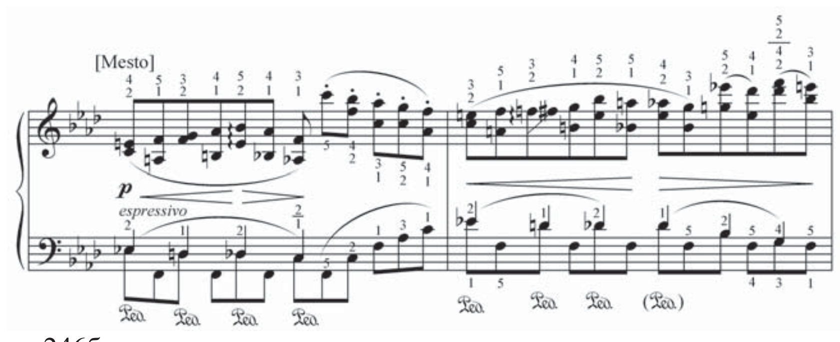
---

[37] По изданию Падеревского ор. posth. № 2.
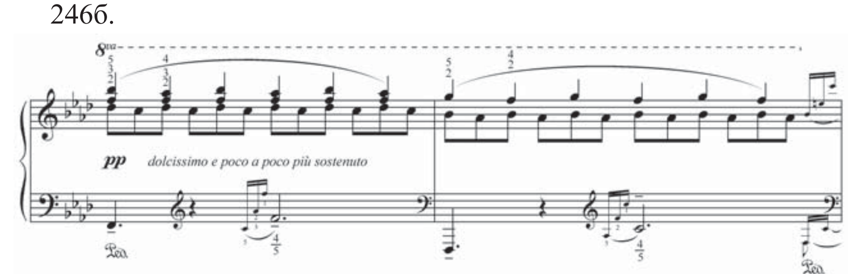
(2) Слух Годовского и его природный пианизм были органически предрасположены к искусству полифонии. Менуэт, написанный им в пять лет (!), уже содержал в средней части строгий канон, хотя сам юный автор еще не подозревал о существовании этой формы. Его подноголосные линии нередко представляют собой сплетение мелодических попевок – эта особенность, несомненно, идет от близкого Годовскому шопеновского письма. Сама идея двуручные произведения перекладывать для исполнения одной левой рукой также является результатом полифонического подхода к фортепианной игре. Техника *cantus firmus*, многочисленные имитации, инверсии, невероятно детализированная фактура – важные приметы его стиля.

Вершиной комбинаторного мышления Годовского в сочетании с пианистической изощренностью стали его знаменитые «комбинированные этюды»: № 18 (ор. 10, № 9 с элементами этюда ор. 25, № 2), № 47, *"Badinage"* (ор. 10, № 5 + ор. 25, № 9) и № 48 (ор. 10, № 11 + ор. 25, № 3). При соединении неизбежно происходит взаимная адаптация этюдов, которая особенно наглядна в № 18, где оба источника претерпевают значительную трансформацию. Годовский не просто накладывает один этюд на другой, а создает *иллюзию* соединения, меняя интервалику, корректируя гармонические комплексы (*пример 246*).

246а. Шопен – Годовский. Этюд № 18
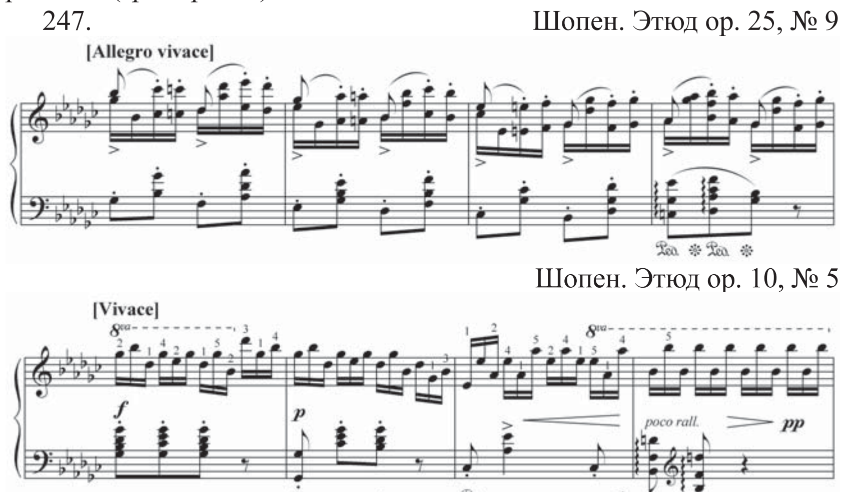


246б.



Он находит в этюдах совпадающие по гармонической основе эпизоды, мелодические последовательности, допускающие одновременное звучание. Именно в эти моменты возникает наиболее сильное впечатление одновременного совмещения разных сочинений. В полифонической ткани он подчеркивает самые узнаваемые интонации, характерные ходы, фактурные формулы, знакомые всем профессиональным пианистам. Но в целом получается некий сплав, синтез, стирающий, сглаживающий художественное своеобразие подлинников.
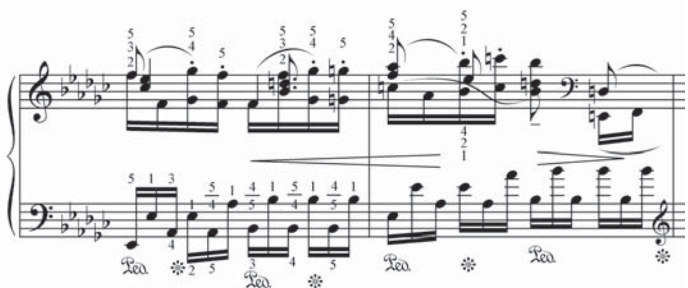
В «Шутке» Годовского совмещение производится более последовательно. Оно основано на тональном единстве и некотором сходстве начальных четырехтактных структур. Но строгое наложение здесь просто невозможно из-за разницы в количестве тактов и несовпадения тонального плана. Этюд ор. 10, № 5 содержит 85 тактов, ор. 25, № 9 состоит из 51. «Шутка» Годовского несколько сглаживает различие – в ней 61 такт. Годовский искусно маскирует «швы», которые возникают при кадансировании исходных этюдов в разные тональности. Сохраняя единство движения и ритмическое постоянство исходных фактурных формул, он производит купюры отдельных плохо сочетающихся фрагментов, согласует функции. Например, в оригинале первый период этюда ор. 25, № 9 заканчивается в тонике (Ges), а соответствующая структура этюда ор. 10, № 5 имеет отклонение в B dur. В результате возникает компромиссный вариант, в котором происходит взаимная деформация и сглаживается сам факт кадансирования (*пример 247*).

247. Шопен. Этюд ор. 25, № 9
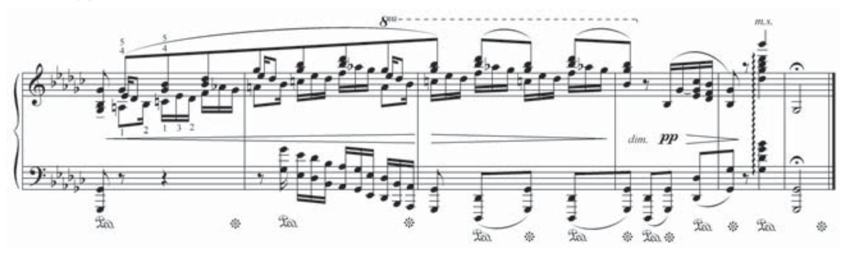


Шопен. Этюд ор. 10, № 5

Шопен – Годовский. Этюд № 47



Наибольшим изменениям подвержены средние, разработочные разделы этюдов, которые практически купируются. Однако транскриптор сохраняет слуховые ориентиры, создавая в конце этюда мозаику тематических перекличек (*пример 248*).

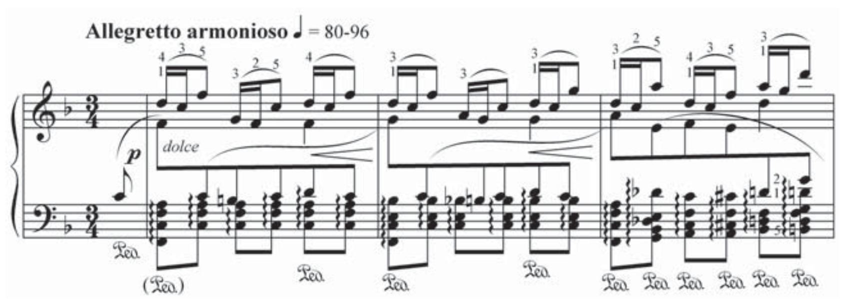
248.



В целом можно сказать, что ведущая роль, объединяющая «Шутку», принадлежит этюду ор. 10, № 5, на который накладывается узнаваемый ритм другого этюда, в то время как его интонационная и гармоническая стороны значительно модифицированы.
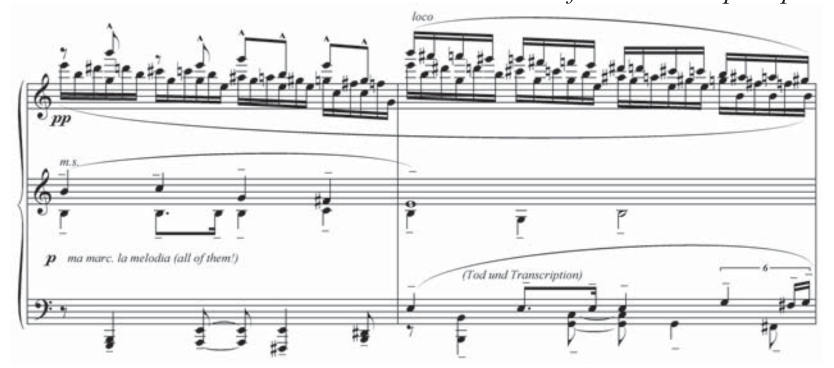
Сходная техника применяется и в этюде № 48, где опознавательными знаками сочетаемых этюдов остается их ритм. Это особенно заметно во фрагментах, основанных на вертикальных контрапунктических перемещениях (*пример 249*).

249. Шопен – Годовский. Этюд № 48



Венец изобретательности Годовского – исчезнувший в Первую мировую войну «тройной этюд» по Шопену – до сих пор продолжает тревожить воображение виртуозов, которые предпринимают попытки его воссоздания. Английский композитор-пианист Элистер Хинтон предлагает свою «постмодернистскую» версию реставрации, сделанную, как он пишет в предисловии, «в манере и духе Годовского» – *Etudé en forme de Chopin op. 26* (*пример 250*).
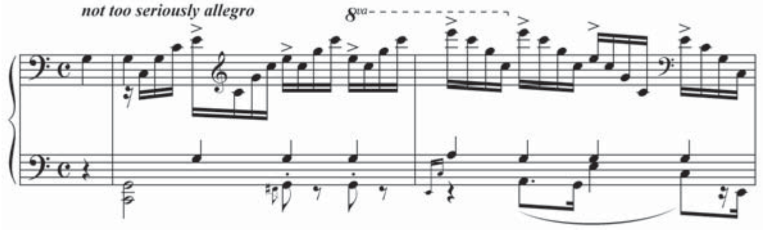
250. Э. Хинтон. *Etudé en forme de Chopin op. 26*
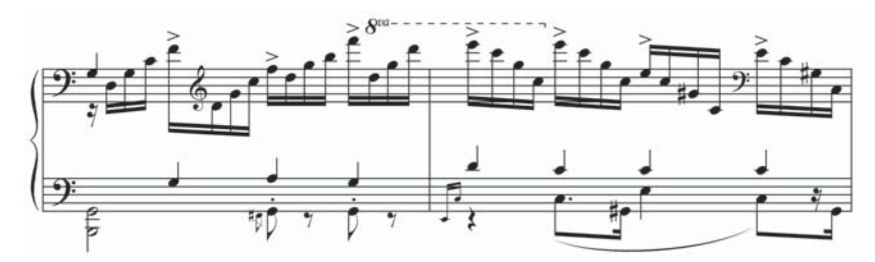


Помимо сочетания трех ля-минорных этюдов (с частичным сохранением фактурных формул!), в тексте рассыпаны намеки на другие сочинения Шопена: этюды ор. 10, № 1, 4, 5, 7, 10, 11, 12; ор. 25, № 1, 2, 8, 9, 10, 12. В приведенном фрагменте мелькает даже тема из Похоронного марша *b-moll*'ной сонаты с иронической ремаркой *Tod und Transcription*. После бурной кульминации весь этот калейдоскоп цитат и аллюзий истаивает на пианиссимо (*quasi Szimanowski* – указывает автор).

Идея «три в одном» оказалась настолько заманчива, что в 2002 году Джонатан Мэнн комбинирует этюды ор. 10, № 1, 8 и ор. 25, № 1, чередуя в различных сочетаниях то их фактурные ячейки, то мелодический материал (*пример 251*)[38].

251. Дж. Мэнн. Тройной этюд по Шопену



[38] Дж. Мэнну принадлежит также переработка Этюда ор. 10, №1 для пяти пальцев, в которой позиции организуются не по квартолям, как у Шопена, а по квинтолям.



Эта комбинаторика имеет глубокие исторические корни. В ее основе – цитатность и полифоническая техника. Здесь можно вспомнить контрапунктические соединения популярных мелодий в каприччио Фрескобальди, излюбленную забаву баховского клана – *Quodlibet*, бетховенский коллаж «из Моцарта» в «33-х вариациях на вальс Диабелли». Цитаты «со смыслом» встречаются в каденции Алькана к доминорному концерту Бетховена (тема финала Пятой симфонии), в каденции Брамса к Четвертому концерту того же автора (тема *BACH*). Искусное сплетение тем свойственно оперным фантазиям Листа и Пабста, остроумные соединения разных произведений практиковал Бузони и, как мы могли убедиться, Годовский.

Эта линия Бузони – Годовского оказывается актуальной в так называемую «эпоху постмодерна» – эпоху «метатекста», всепроникающей цитатности, аллюзий и намеков. В пианистическом искусстве сюда добавляется еще дополнительный компонент сугубо инструментальной *профессиональной игры* фактурными формулами, «знаковыми» темами, пассажами-цитатами, знакомыми с детства каждому пианисту, получившему традиционное систематическое образование. Такова, например, пьеса-коллаж итальянского виртуоза Франческо Либетты (р. 1968) *Mustafa Hanon*, в которой фигурируют цитаты из увертюры к опере Верди «Сила судьбы», *Rondo alla turca* Моцарта, фантазии на тему этого рондо Марко Фалосси и упражнения Шарля Ганона. Молодой пианист В. Грязнов создает мастерскую обработку «Вальса-фантазии» Глинки, где перед нами проходит двухвековая традиция романтического вальса – здесь естественно соединяются тематические и фактурные аллюзии вальсов Шуберта, Штрауса, Листа, Равеля в великолепном пианистическом наряде. Элегический тон «Вальса-фантазии» оказывается лишь одним из компонентов эмоциональной партитуры этой транскрипции. Таким образом, можно констатировать, что в современном транскрипторском искусстве пианистическая трансформация нередко объединяется с семантической, организующей «пространство смысла».

9. Транскрипция и жанр

После обзора разновидностей транскрипции обратимся к вопросу, какое место они занимают в иерархии музыкальных жанров.

Говоря о транскрипциях, часто употребляют понятие жанра. Но является ли транскрипция жанром? По определению Е. Назайкинского, «жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое»[39]. Однако такой единой матрицы в области транскрипций не существует. Транскрипция нередко предстает как явление «прислоненное», полностью или частично повторяющее жанровые особенности подлинника. С другой стороны, в «золотой век» транскрипций, в эпоху романтической виртуозности легко обнаружить достаточно устойчивую традицию, которая частично отвечает сложившимся представлениям о свойствах жанра как такового. Транскрипции имели *функциональное предназначение* (просветительское или рекреативно-гедонистическое); *условия исполнения* (салон или концертный зал); предпочтительные *формы воплощения* (салонные или виртуозные пьесы); к тому же трансформирующий потенциал инструментального фактора и (особенно!) виртуозности мог придавать определенное *содержательное единство*. Достаточно вспомнить, что абсолютное большинство оперных фантазий строятся по «типовому проекту»[40], включающему импровизационную интродукцию и бравурное заключение. Затем в основе транскрипции лежит выработанная в художественной практике и освященная традицией *техника* обращения с законченными художественными структурами. Эта техника имела свои исторические особенности в каждую эпоху, но тем не менее, как мы старались показать, в ней существовали и существуют некоторые общие черты.

Генезис транскрипции определяется не наличием некой матрицы, по которой создается художественное целое, а, скорее, последовательностью действий, программой, по которой из состоявшегося факта искусства возникает нечто иное. Такой процесс в лингвистике называется деривацией, и это понятие уже фигурировало в нашем исследовании. Формально *дериватом*, то есть *производной структурой*, можно назвать произведение, выросшее из уже существующей пер-

[39] ***Назайкинский Е.*** Стиль и жанр в музыке. С. 94-95.
[40] Термин Е. Назайкинского.

вичной художественной реальности. Именно деривация как способ мышления, *приводящий к росту текста*, лежит в основе вариационной техники и приемов развития. Но метод создания производных структур *транскрипторского плана* иногда не полностью попадает в смысловое поле понятия деривации, которое в строгой лингвистической традиции описывает именно *возрастание текста* и предполагает *возможность реконструкции базовых структур.* Как указывает М.Г. Арановский, в музыке «свертывание новой структуры в исходную сопряжено с немалыми трудностями, а подчас и вовсе невозможно»[41] . Поэтому он предлагает различать «два вида музыкальной деривации: *относительно строгую* и *свободную*»[42] . Первая из них допускает, а вторая не допускает реконструкции первоначальных построений. Таким образом Арановский *адаптирует заимствованный из лингвистики термин к реалиям музыкальной практики*. Этот путь вполне правомерен – с расширением зоны применения какого-либо понятия в нем неизбежно происходит «прирастание смысла». Но даже в такой расширительной трактовке, как у Арановского, содержание термина *деривация* не вполне адекватно *для транскрипторской сферы*, хотя и несомненно имеет с ней точки соприкосновения. Нетрудно назвать примеры транскрипций, когда текст не возрастает, а *редуцируется*, как это происходит в фортепианных переложениях оркестровых партитур, но при этом переложение все же остается неким производным от подлинника.

Скорее всего, в строгом смысле понятие *жанр* так же неточно по отношению к транскрипции, как и термин *дериват*. Распространенная традиция словоупотребления и отсутствие в музыковедении общепризнанной жанровой классификации позволяют мириться с сочетанием «жанр транскрипции». Но точнее было бы выделить транскрипторскую сферу в о*собую область творчества*. Это тем более правомерно, что в других видах искусства существуют явления, аналогичные транскрипции в музыке, о чем уже говорилось во вступительных разделах. Отсутствие стабильной модели транскрипции не позволяет выстраивать ее определение в системе музыкальных жанров. Совокупностью устойчивых признаков обладает механизм со-

[41] ***Арановский М. Г.*** Музыкальный текст. С. 95.

[42] Там же. Замечу, что в исследованиях, посвященных транскрипциям, также существует дифференциация на *свободные* и *строгие* транскрипции (см.: ***Шайхутдинов Р.Р.*** Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: Автореф. дис. … канд. иск. Магнитогорск, 2001. С.12.).

здания транскрипций – метод трансформации. Поэтому наше определение формулируется следующим образом: **Транскрипция – это намеренная трансформация музыкального произведения.** Предложенная дефиниция охватывает все явления транскрипторской сферы: от простейших, инструментально нейтральных переложений до свободных фантазий, почти неузнаваемо изменяющих объект.

10. Жанровые разновидности в области транскрипций

Итак, транскрипцию в целом нельзя отнести к жанру. Но мир транскрипций активно взаимодействует с жанровой системой. Транскрипции могут сохранять жанр или признаки жанра, принадлежащие оригиналу, могут трансформировать оригинал в иной жанр (как это делал Годовский, создавая этюд-мазурку, этюд-полонез и т.д.). Наконец в непосредственной близости от транскрипторской области возникают явления, которые сами могут претендовать на статус жанра и нуждаются в классификации.

Ф. Лист, один из величайших транскрипторов в истории музыки, согласно утверждению Я. Мильштейна, различал в этой сфере *семь* разновидностей. (1) **Обработки** (*Bearbeitungen*) – а) в широком смысле – любое приспособление чужих идей к своей индивидуальности (и фантазии, и редакции); б) в узком смысле – более или менее значительное изменение своего или чужого произведения в однородных условиях, без «перевода» его в иную область музыкального искусства. (2) **Фантазии** (*Fantasien*) – а) в широком смысле – любое произведение, в котором реальное изображение перемешивается с поэтическим (как бы в форме впечатлений); б) пьесы, в основе которых лежат народные темы или оперные мотивы (форма обусловлена выбором и развитием тем). (3) **Реминисценции** (*Reminiszenzen*) – воспоминание о слышанном чужом произведении (по смыслу близко к фантазии). (4) **Иллюстрации** (*Illustrationen*) – более внешнее, наглядное изображение оперного материала (как бы пояснение к опере). (5) **Парафразы** (*Paraphrasen*) – произведение, состоящее из разработанного пересказа какой-либо музыкальной темы, заимствованной из чужого сочинения. (6) **Фортепианные партитуры** (*Partitions de piano*, *Klavier-partituren*) – переложения оркестрового произведения, в котором по возможности сохранены все голоса оркестровой партитуры (без сокращений и прибавлений). (7) **Переложения, транскрипции** (*Transkriptionen*, *Uebertragungen*) – свободная передача содер-

жания «иными звуковыми средствами»; иногда эти произведения близки по типу к оперным фантазиям. Очень характерно, что, несмотря на такую подробную дифференциацию, Лист сам никогда не мог определить точно, что следует считать фантазией, а что реминисценцией, что – парафразой, что – иллюстрацией[43]. Классификация, приведенная в издании этюдов Шопена – Годовского, основана на технических особенностях преобразования оригинала и так же, как мы постарались показать, имеет логические изъяны.

В основу классификации должен быть положен *один* последовательно проведенный принцип, создающий *систему* определений. Сложность выбора единой методики заключается в том, что явление транскрипции не всегда отвечает традиционным меркам жанровой классификации. «Критерий содержания» (по В. Цуккерману)[44] не может быть применен, так как содержательный слой транскрипций зависит от оригинала и степени его трансформации. Систематика, идущая от концепции Г. Бесселера, разделяющего жанры на *обиходные* и *преподносимые*[45], также дает лишь дополнительные ориентиры, потому что транскрипции распространены как в бытовой сфере, так и в концертной практике. Следовательно, классификацию целесообразно проводить, не вписывая транскрипцию в какие-либо жанровые системы, а обозначая дифференциацию внутри самого явления. Так поступает Э. Коун, указывая в качестве критериев цели транскриптора и степень его вмешательства в оригинал[46].

Цель транскриптора может меняться в довольно широких пределах, как это и отмечает Э. Коун. Техника переложений симфонических произведений для учебного и ознакомительного проигрывания, основательно разобранная Х. Лоосом[47], разительно отличается от практики создания на основе оригинала практически другого сочинения. Но в том и другом случае происходит определенная трансформация объекта.

Классификация должна отражать морфологию явления. Поэтому, исходя из соотношения двух видов трансформации – *технической* и

[43] ***Мильштейн Я.*** Лист. М., 1971. Т. 1. С. 296-298.

[44] ***Цуккерман В.А.*** Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

[45] ***Besseler H.*** Grundfragen des musikalischen Hoeren // Aufsaetze zur Musik und Musikaesthetik. Berlin, 1976.

[46] ***Cone E.T***. The Composer's Voice. P. 76-77.

[47] См.: ***Loos H.*** Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges: Ph.D., Musicology. Bonn, 1981; см. также: ***Hansemann M***: Der Klavier-Auszug. Von den Anfängen bis Weber. Borna; Leipzig, 1943.

интерпретационной, обозначим основные виды явлений транскрипторской сферы:

(1) Переложения, или инструментально-нейтральные транскрипции, в создании которых преобладает механизм *технической* трансформации. Их объектом являются произведения, взятые целиком, или их относительно самостоятельные части и фрагменты. Особая разновидность – облегченные, редуцированные переложения, предназначенные для любительского музицирования. Клавиры опер и симфоний также являются переложениями (и следовательно – транскрипциями), но не могут считаться самостоятельными сочинениями.

(2) Обработки, созданные с учетом инструментального фактора и связанные с *интерпретационными* изменениями подлинника. Жанровый диапазон обрабатываемых произведений весьма широк – от крупных симфонических произведений и их отдельных частей до миниатюр. Обработки могут быть (1) инструктивные и (2) концертные. В инструктивных обработках преобладает пианистическая амплификация, с методической целью модифицирующая текст оригинала, а в концертных – наряду с виртуозно-пианистическими задачами, возрастает роль семантических изменений. Возможна также жанровая трансформация оригинала, сохраняющая, однако, основные параметры его формы. Концертные обработки, в зависимости от масштаба пианистической амплификации, делятся в свою очередь на (а) камерные и (б) виртуозные. В кругу обработок формируются довольно устойчивые *жанровые* образования: транскрипция-этюд, концертная транскрипция. Выходя за пределы фортепианной сферы, отметим также весьма плодотворную традицию авторских обработок фольклорного материала[48].

(3) Фантазии, в которых происходит не трансформация произведения, а *трансформация замысла*. Фантазии, в различной степени использующие заимствованный материал, примыкают к транскрипторской сфере, но и выходят за ее пределы, образуя устойчивую традицию в системе музыкальных жанров. Вполне законченный вид приобрели жанры *фантазии на заимствованные темы* и (частный

[48] См. ***Демченко А.*** Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике / Ред.-сост. Д.И. Варламов: Межвуз. сб. науч. тр. Екатеринбург, 2000; ***Иванова Л.*** Жанр фольклорной обработки в русской музыке XX века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт междунар. исслед. Саратов, 2002. С. 66-71.

случай) *оперной фантазии.* В рамках жанра оперной фантазии обозначились две трактовки жанра: (1) фантазия-дивертисмент, в которой чередование варьированных тем строится по сюитному принципу (Тальберг); (2) фантазия конфликтного типа, отражающая в общих чертах драматургию оригинальной партитуры или трансформирующая ее (Лист).

11. Транскрипция и форма

В предложенную классификацию не входит множество обозначений, так или иначе связанных с миром транскрипций: парафраза, попурри, иллюстрация, реминисценция и т.д. Часть из них синонимичны, другая часть носит индивидуальный характер. Большинство этих обозначений появилось в эпоху романтизма. Барочные музыканты не нуждались в подобной терминологии. Бах, несмотря на огромное количество заимствований и развитую транскрипторскую технику, не отделял транскрипций от своих оригинальных опусов. Обрабатывая чье-либо произведение, он переносил в клавирную сферу понравившейся ему образец жанра (Трио-соната Рейнкена, концерт Вивальди). В вариационных циклах классицизма и связанной с ними традицией принято указывать источник разрабатываемой темы. «Эпоха виртуозов» вызвала бурный рост транскрипторского искусства. На стыке вариационной техники и импровизационных форм рождается жанр романтической оперной фантазии. Возрождение творчества Баха и ассимиляция достижений Паганини, просветительская миссия и демонстрация виртуозности, стремление расширить фортепианный репертуар и предоставить материал для технического совершенствования – все эти побудительные мотивы стали причиной появления огромного количества транскрипций и «жанровых гибридов».

Практика концертирования романтической эпохи была лишена академизма. А.П. Бородин вспоминает об исполнении траурного марша из b-moll'ной сонаты Шопена с участием Листа: «Лист импровизировал партию фортепиано, в то время когда орган и виолончель играли по нотам; каждый раз, при повторении, он играл иначе – даже совсем не то, что прежде»[49]. XIX век был щедр на смелые транскрипторские идеи по отношению к масштабным произведениям, значительность которых подчеркивалась увеличением исполнительского состава. Черни переработал «Крейцерову сонату» Бетховена для двух фортепиано, учитель Брамса – Э. Марксен представил это же сочинение в виде симфонии, добавив скерцо из ор. 106; шубертовскую фантазию «Скиталец» Лист превратил в концерт для фортепиано с оркестром; к двум первым частям «Лунной сонаты» Гензельт присочинил партию второго фортепиано, подобную же манипуляцию с сонатами Моцарта произвел Григ; Ф. Вейнгартнер оркестровал Двадцать девятую сонату Бетховена.

[48] ***Бородин А.П.*** Мои воспоминания о Листе // Воспоминания о Листе. М., 2000. С. 22.

Идея об автономности инструментального состава и фактурного оформления произведения от его формальной структуры была чрезвычайно распространена. Но и формальная структура произведения далеко не всегда воспринималась в концептуальной целостности. Для широкой публики вполне завершенными и самодостаточными были отдельные номера оперной партитуры, обладающие запоминающейся мелодией. Известные темы арий, дуэтов, ансамблей представляли благодарный материал для импровизаций, вариаций и фантазий. Под названиями «реминисценции», «иллюстрации», «букет мелодий», «сувенир», «парафраза», «дивертисмент», «каприччио» чаще всего кроется жанр концертной фантазии в одной из его модификаций. Фантазия, представленная как развернутая интродукция, нередко переходила в цепочку вариаций (например, С. Тальберг *Fantasia e variazioni su La Straniera*, ор. 9; *Grande Fantasia e variazioni su I Capuleti e Montecchi*, ор. 10), создавая еще один «жанровый гибрид». Концертное предназначение подчеркивалось эпитетами – «большая», «концертная», «блестящая», «бравурная». Приведу примеры смешанных и необычных жанровых определений: Т. Куллак *I Lombardi di Verdi. Fantaisie-Paraphrase*; Ф. Калькбреннер *Melange sur differents Motifs du "Crocciato"*; Э. Прюдан *Caprice-étude de concert sur I Puritani, op. 24.*

Драматургия фантазий, построенных по сюитному принципу, определяется закономерностями, выработанными в импровизационной практике, рассчитана на внешний эффект и учитывает психологию восприятия невзыскательной публики. В формальной структуре подобных фантазий ощутимо влияние оперного театра. Импровизационная интродукция выполняет функцию увертюры, призванной привлечь внимание аудитории. Затем следует вариация одной или нескольких контрастных тем, в которой основную роль играет динамика *пианистического* развития, направленная от элегантных техничес-

ких формул (гаммы, арпеджио, трели, легкие репетиции) к импозантным (двойные ноты, тремоло, октавы, аккорды). Фактурная «драматургия» полностью заменяет драматургию содержания. Непременным атрибутом является бравурное заключение, демонстрирующее виртуозность исполнителя. Еще раз повторю, что подобные произведения лишь примыкают к транскрипторской сфере и представляют собой самостоятельный концертный жанр, обладающий своим устойчивым каноном.
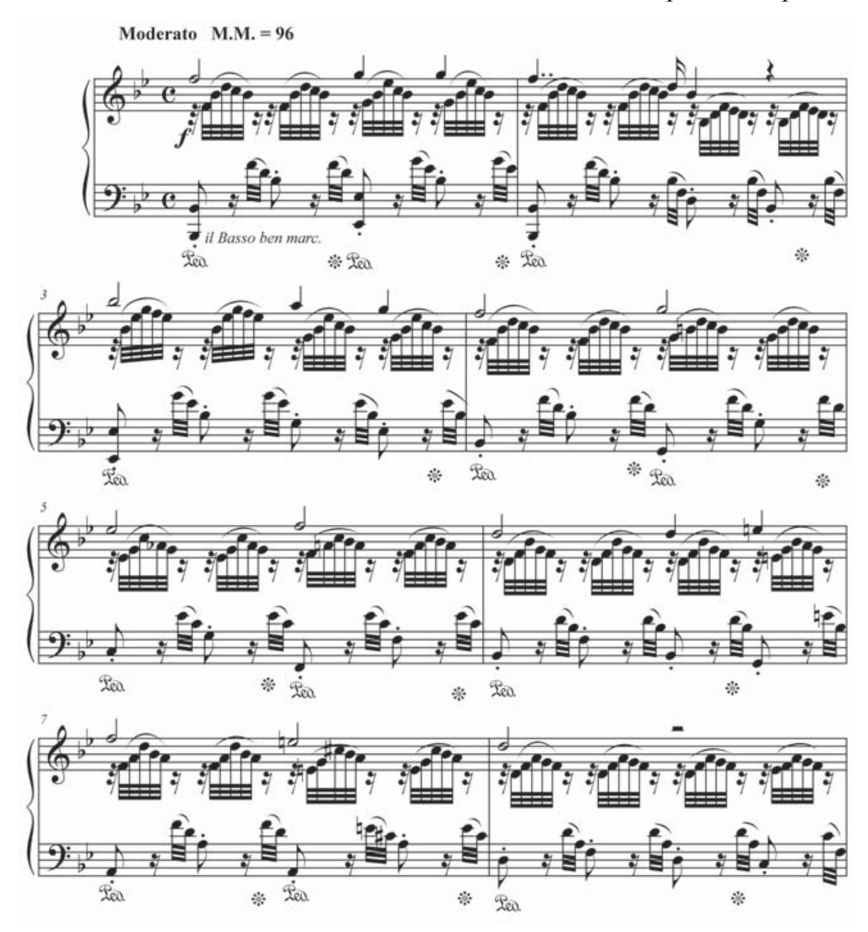
Фантазии конфликтного типа сохраняют внешние атрибуты фантазий-сюит, но их драматургия предполагает взаимодействие тем, отражающее главные коллизии подлинника. Поэтому ведущей здесь является не пианистическая, а *семантическая* линия развития. Их форма, как правило, более индивидуализирована и отражает интерпретационные намерения автора по отношению к оригиналу. В частности, заключение подобных фантазий может не иметь бравурного характера, если он противоречит авторской концепции (пример – *Aida-Paraphrase* Листа).

Транскрипциями в полном смысле слова являются обработки отдельных сцен и законченных симфонических фрагментов из опер, сохраняющих в целом форму оригинала. Однако и здесь порой присутствует амплификация формы, связанная с влиянием жанра оперной фантазии. Так концертная парафраза «Риголетто» Верди-Листа основана на квартете из четвертого действия, но содержит инструментально-театральное обрамление – начинается интродукцией и завершается эффектной кодой.

Другую ветвь транскрипций крупной формы представляли «симфонические партитуры» и органные баховские обработки Листа, обработки фортепианных концертов Моцарта и Бетховена, принадлежащие Алькану, оперных и симфонических увертюр, сделанные Таузигом, Бюловым, Гензельтом, Балакиревым и т.д. Это благородная *просветительская* линия, и входящие сюда транскрипции не образуют автономной жанровой разновидности. Их авторы стремятся с наибольшей полнотой передать – в своем понимании – образный мир и звучание оригинальной партитуры. Форма здесь целиком определяется объектом транскрипции. Изредка встречаются промежуточные явления, сочетающие форму виртуозной фантазии и симфонический тематизм (Лист *Fantasie ьber Motive aus «Ruinen von Athen»*; Тальберг *Souvenir de Beethoven*, ор. 39), или применяющие декоративно-виртуозный подход к Баху (Бах – Рафф, Чакона).
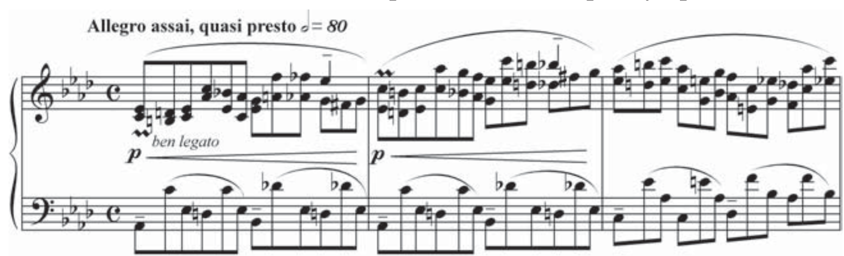
Транскрипции «малых форм» наиболее разнообразны. Их жанровая принадлежность и особенности фортепианного письма в ряде случаев могут соответствовать особенностям подлинников, но могут и быть подвергнуты значительной трансформации. В результате появляется произведение инструментального жанра – фортепианная миниатюра, этюд, лирическая, концертная или виртуозная пьеса. Особенно активен в этом плане жанр этюда-транскрипции, который встречается в инструктивном и концертном варианте. Уникальный образец принадлежит перу Шарля Майера – Этюд-транскрипция *B dur*, ор. 121, № 1, написанный на тему российского гимна «Боже, царя храни» (*пример 252*).

252. Ш. Майер. Этюд ор. 121



В этюде последовательно проводится одна методическая задача – аккомпанирующая линия разделена между партиями обеих рук. Мелодия гимна, сопровождаемая равномерным этюдным движением, полностью теряет свою величавость. Следует отметить, что, как правило, превращение произведения в этюд или художественного этюда в этюд-транскрипцию сопряжено с трансформацией фактуры по этюдному типу или усложнением оригинальной фактурной ячейки. Для примера приведу этюд «на двойные ноты» М. Регера по Экспромту ор. 29 Шопена (*пример 253*).

253. М. Регер. Этюд по Экспромту ор. 29 Шопена



Выбранные для транскрипций «малых форм» произведения или части произведений содержат, как правило, яркий мелодический материал, который определяет форму произведения в целом. *Мелодия* – ладово-интонационно и ритмически организованный ряд звуков, образующий совокупность устойчивых связей, то есть *структуру*. Именно сохранение *структуры* мелодии позволяет идентифицировать исходное произведение даже в кардинально модифицированном под воздействием инструментального фактора фактурном обрамлении и способствует стабильности основных параметров формы. В отличие от структуры, ритм и абсолютная звуковысотная линия мелодии иногда подвержены изменениям. В ритмическом плане встречаются незначительные вариативные нюансы интерпретационного характера, связанные с индивидуальной манерой интонирования транскриптора и особенностями его фортепианной фактуры или с последствиями жанровой трансформации. Отмеченные выше структурные нарушения носят, как правило, *локальный* характер и не затрагивают формы[50]. Исключением являются случаи создания *нового* формального

[50] Напомню, что в раздел «Метаморфозы» Годовский поместил такие транскрипции этюдов Шопена, «в которых характер, рисунок и ритм оригинального текста изменены, тогда как *формальная структура осталась прежней*».

единства (например, двухчастная пьеса Листа на основе соединения двух песен Шуберта – *Der Leiermann* и *Täuschung*). Но и здесь нельзя не заметить, что, следуя художественному замыслу транскриптора-интерпретатора, объединяются *цельные, самостоятельные* структуры, которые остаются узнаваемыми.

Итак, строго говоря, ***транскрипциями являются такие производные оригинала, в которых сохраняется или, по крайней мере, остается узнаваемой формальная структура оригинала***. Использование заимствованного тематизма в качестве материала для построения новых форм уже относится более к композиторскому, нежели к транскрипторскому творчеству. Однако резко разграничить эти две сферы не представляется возможным, так как их объединяет метод трансформации.

Обобщим наблюдения, сделанные в данной главе.

1. Транскрипция – это производное от оригинала.

2. Создание транскрипций опирается на два вида трансформации исходного материала: (1) техническую, сохраняющую, в основном, знаковую структуру оригинала, и (2) интерпретационную, кардинально изменяющую графическую запись подлинника и предлагающую индивидуальную трактовку обрабатываемого произведения.

3. В зависимости от вида трансформации различаются два типа транскрипций: (1) переложение – инструментально нейтральная транскрипция, и (2) обработка – транскрипция, сделанная с учетом инструментального фактора и содержащая интерпретационные изменения.

4. Обработки, принадлежащие к центробежной тенденции инструментализма, основываются на произведениях нефортепианной сферы и связаны с изменением инструментального статуса произведения.

5. Обработки, находящиеся в русле центростремительной тенденции, базируются чаще всего на фортепианном репертуаре.

6. Изменения, производимые в оригинале, разделяются на (1) пианистические, идущие от ощущения клавиатуры, и (2) семантические, создающие новое «пространство смысла».

7. Транскрипция не является жанром, но транскрипторская сфера взаимодействует с широким кругом жанров (фантазия, концертная фантазия, этюд, концертная пьеса и т.д.).

8. Форма транскрипций, как правило, определяется оригиналом.

9. Произведения, созданные на заимствованном материале и радикально меняющие форму оригинала, выходят за пределы транскрипторской сферы, но также основываются на методе трансформации.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
МЕТОД ТРАНСФОРМАЦИИ: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1. Виды стилистических взаимодействий

Определение стиля, данное М. Михайловым, гласит: «Стиль в искусстве, в частности, в музыке есть выражение единства, присущего какому-либо множеству художественных явлений: от произведения одного автора или ряда авторов до совокупности произведений, относящихся к целому историческому периоду»[1]. В этой емкой дефиниции зафиксировано многослойное и многоуровневое понимание стиля, которое дает возможность рассматривать явления как в синхроническом и диахроническом аспектах, так и в их индивидуальном преломлении.

Феномен транскрипции нередко связан со стилевыми взаимодействиями. В нем осуществляется стилевой диалог и современников, и творцов различных эпох. Даже в том случае, если оригинал и транскрипция принадлежат одному художнику, находятся в одном «стилевом поле», происходит определенная стилевая трансформация, переводящая произведение из одной локальной стилевой общности в другую (допустим, вокальное сочинение становится фортепианной пьесой, и вокальный стиль трансформируется в стиль инструментальный).

Диапазон стилистических модификаций зависит от многих причин. В авторской транскрипции стилистические изменения минимальны и определяются, в основном, инструментальным фактором. Отдельные примеры подобного рода рассмотрены в анализе авторских клавирных версий скрипичных сонат Баха, фортепианных вариантов скрипичного концерта Бетховена, романсов Листа и Рахманинова. К ним можно добавить такие авторские транскрипции, вошедшие в активный пианистический репертуар, как первый и второй «Мефисто-вальсы» Листа, первоначально сочиненные для оркестра; его же сольный вариант «Пляски смерти»; «Вальс» Равеля, Три фрагмента из балета «Петрушка» Стравинского, Скерцо и Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», пьесы из балетов «Ромео и Джульетта» и «Золушка» Прокофьева и.т.д. Здесь при переводе произведений в иную инструментальную среду не происходит переосмысления их образно-эмо-
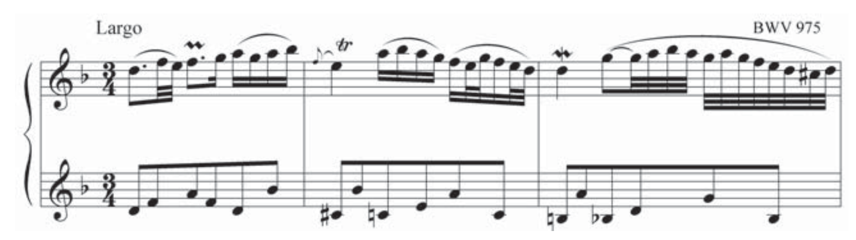
---

[1] ***Михайлов М.*** Стиль в музыке. С.104.
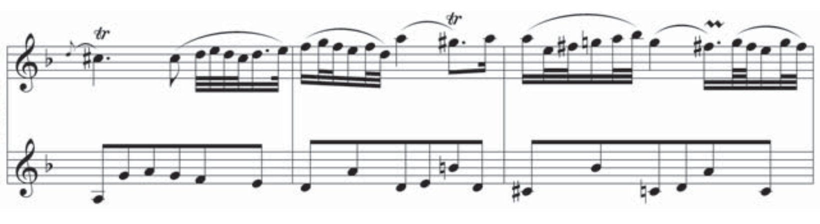
ционального содержания, а возникает лишь ряд дополнений (или купюр) инструментального плана, связанных со спецификой рояля.

Когда транскриптор обращается к произведениям своих современников – то есть оригинал и транскрипция принадлежат *одной художественной эпохе* – возрастает роль индивидуальных и национальных различий. Автор обработки может (1) сознательно *подчиниться* чужому стилю, воспринять и передать его особенности без радикальных личностных вторжений, (2) представить его в *сплаве* со своей творческой манерой или (3) полностью *переработать* его в своем духе. Если же транскрипцию и оригинал разделяет значительный временной промежуток, то стилевые изменения неизбежны. Даже при самом бережном отношении к стилю оригинала они объективно отражают специфику художественной эпохи, которую представляет транскриптор, и уже во вторую очередь привносят отпечаток его индивидуальности.
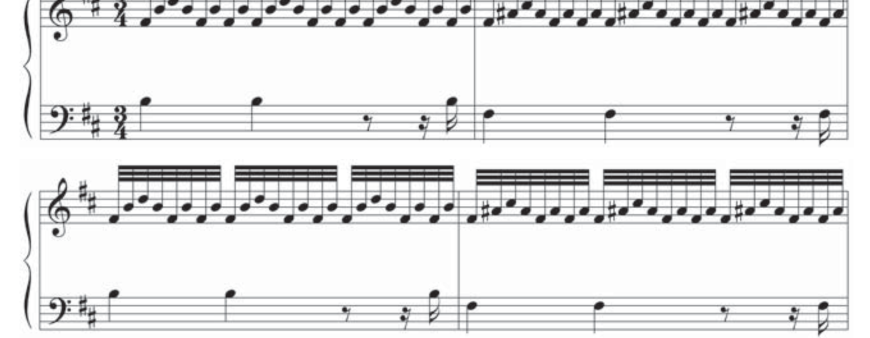
Образцом *транскрипторской скромности* являются баховские концерты для клавира *solo*, написанные по концертам Вивальди. В обработках Баха чувствуется стремление освоить основные черты стиля, привлекшего его внимание. Национальная специфика здесь воспринята таким образом, что строгая серьезность тона, присущая немецкой традиции, уступила место итальянской живости. В сфере музыкального мышления преобразования сказались на упрощении, по сравнению с оригинальными баховскими произведениями, полифонии, возросшем значении гомофонных структур. Богато орнаментированные, мелодически гибкие медленные части вивальдиевских концертов, которые Бах перенес на клавир, станут образцом для его зрелых *инструментальных арий*. На материале Вивальди Бах усваивает диалогический принцип построения концертной формы, заимствует и адаптирует для клавира скрипичные пассажные формулы. Это транскрипции, сделанные с целью смиренного ученичества, и поэтому основные стилевые признаки оригинала переданы им с максимальным приближением к подлиннику (*примеры 254, 255*).

254. Вивальди – Бах. Концерт *g moll* (2-я часть)





255. Вивальди – Бах. Концерт *G dur*. (2-я часть)



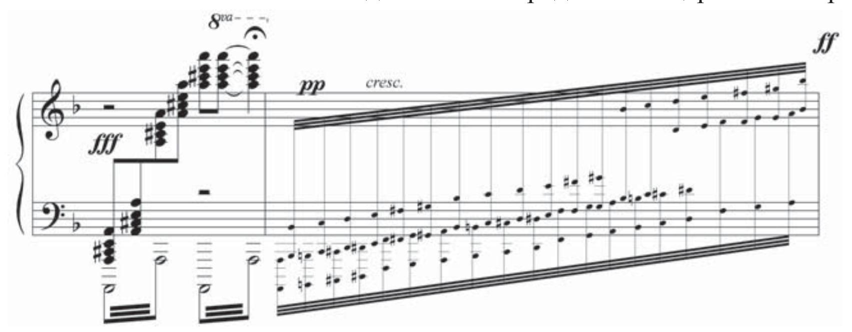
«Сплав стилей» наблюдается, например, в листовских транскрипциях лирических песен Шумана *Liebesleid* и *Frühlingnacht*, переработанных в декоративной концертной манере, изменившей интимный тон сочинений. Сам Шуман, как известно, транскрипциям Листа предпочитал более скромные в пианистическом плане переложения К. Рейнеке, которому он писал: «Вы словно лишь переливаете музыку в другой сосуд, притом без добавлений перца и специй *a la* Лист»[2]. В словах Шумана в метафорической форме прекрасно передано различие взглядов на природу транскрипции. Шуман, прежде всего, ценит тактичное самоустранение транскриптора и осуждает средства, меняющие тон авторского высказывания. Лист же, исходя из требований концертной эстрады, стремится к большей яркости воплощения.

Стилистическая «прозрачность», строгая экономия средств характерны для листовских обработок органных Шести больших прелюдий и фуг Баха (1852 г.), которые ориентированы в большей степени не на акустический результат, а на сохранение знаковой структуры оригинала, то есть приближаются к переложениям. Но сама просве-

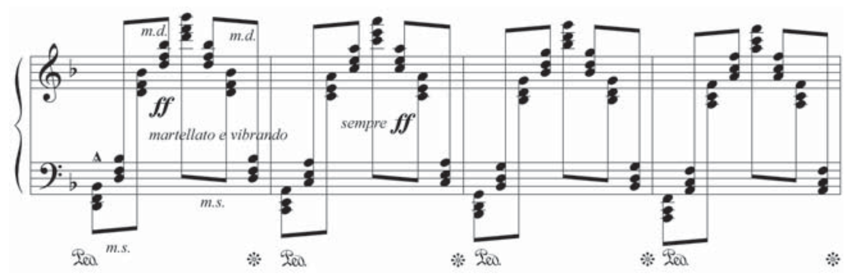
[2] ***Шуман Р.*** Письма: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 181.

тительская идея сделать произведения Баха доступными для исполнения на фортепиано в максимально объективном виде обусловлена процессом возрождения баховского наследия в эпоху романтизма. Субъективные стремления транскриптора передать подлинный (в его понимании) стиль отдаленной эпохи часто ведут к стилевым трансформациям. В качестве примера тут можно назвать транскрипцию органного концерта *d-moll* Вивальди – Баха, сделанную А. Страдалем (*примеры 256, 257*).

256. Вивальди – Бах – Страдаль. Концерт ля минор



257.



В ней величие барочного стиля передается при помощи внешних экстенсивных средств, а инструментальное начало поглощает композиционную идею. Амплификация приобретает крайние формы: перегруженная фактура, вставные виртуозные каденции, основанные на пассажной технике Листа, необратимо трансформируют стиль подлинника – получается шумная и импозантная концертная пьеса. Следовательно, рассматривая транскрипции, надо принимать во внимание то обстоятельство, что трактовка тех или иных стилей сама по себе обладает исторической изменчивостью, и то, что считалось стилистически точным, скажем, в конце XIX века, с современной точки зрения может быть подвергнуто сомнению.

Помимо таких невольных стилистических трансформаций, широко распространены намеренные изменения стиля подлинника, которые также связаны с духом эпохи. При всей смелости и даже экстравагантности транскрипторских решений, демонстрируемых музыкантами XIX столетия, трудно предположить, что кому-нибудь из них пришла бы идея обработать этюд Шопена ор. 10, № 4, как это сделал Э. Денисов: в качестве концертной пьесы для фортепиано с оркестром с участием трех труб, трех тромбонов, четырех саксофонов, бас-гитары и барабана, шестнадцатые которого в среднем разделе соревнуются с пассажами фортепиано[3]. Подобная транскрипция могла появиться лишь в конце XX века, с его особым отношением к историческому наследию, определяемым концепцией единства мировой культуры. С 1975 по 1990 год А. Шнитке пишет ряд пьес для различных составов под общим названием *Moz-Art*, основанных на материале музыки к пантомиме (*K. 416 d*) Моцарта, от которой сохранилась лишь партия первой скрипки. Конечно же, этот опус нельзя назвать транскрипцией в строгом смысле этого слова, но он причастен миру транскрипций и построен на стилевой трансформации чужого материала, его присвоении и разработке по творческим принципам композитора XX века.

Итак, обобщим. (1) Наиболее полно представляют стиль оригинала авторские транскрипции собственных произведений, в которых трансформация происходит за счет инструментальных средств. (2) Стилистический сплав возникает при значительной разнице творческих установок транскриптора и автора оригинала, независимо от их принадлежности к одной или к разным эпохам. (3) Стилистическое переосмысление оригинала может быть результатом ложного представления о его стиле или сознательного стремления к его изменению. Эти два обстоятельства особенно характерны для отдаленных по времени стилистических контактов, осуществляемых посредством транскрипций.

2. Доминирование стиля подлинника

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению стилистических взаимодействий транскриптора и автора оригинала, вкратце обозначим пограничную область, имеющую отношение к миру транскрипций.

---

[3] См.: ***Холопов Ю., Ценова В.*** Эдисон Денисов. М., 1993. С. 149.

Начиная с XIX века деятельность многих музыкальных издательств была направлена на расширение рынка сбыта. При отсутствии звукозаписывающей индустрии и распространенности домашнего музицирования, появление в печати потенциально популярного произведения в различных по исполнительскому составу вариантах оказывалось выгодным для издателей. Качество этой продукции было далеко не ровным – от безвкусных поделок, вызывающих гнев автора оригинала, до мастерских образцов транскрипторского искусства. В погоне за прибылью издательства выпускали множество переложений, порой для самых неожиданных составов, ни в коей мере не отвечающих замыслу автора. В переписке Брамса с издателем Зимроком содержится немало язвительных инвектив по поводу таких «суррогатов»[4].

Огромное количество переложений и попурри разных степеней трудности предназначалось для фортепиано, как одного из самых распространенных и универсальных инструментов. В издательской практике они делились на три группы: *facile*, *de salon*, *de concert*. По отношению к этой массовой продукции трудно говорить о каких-либо стилистических взаимодействиях. Музыкант-поденщик, не имеющий своего стиля, естественно, не мог оказать на перекладываемое произведение *стилистического* влияния. Он мог лишь или в меру своего умения адаптировать сочинение для фортепиано или бездарно исказить. Так появлялись переложения, которые Лист саркастически называл «разложениями», а Брамс – «аранжировками для девичьего пансионата».
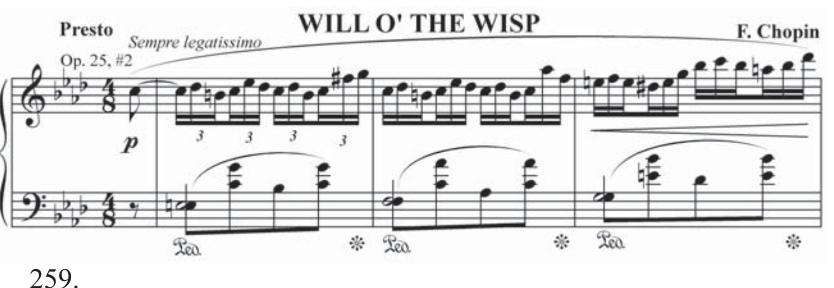
Приведу один «шедевр» коммерческого творчества. В издательстве *Kunkel Br.* (*St Louis*) вышла серия *Chopin's Best Thoughts* (1898 г.), включающая пьесы с интригующими названиями: *"Thin Image"*, *"Forget me not"*, *"First Love"*, *"Feu Follet"* и т.д. Все они скомпонованы в трехчастные пьесы из шопеновских произведений в адаптированном виде. Причем в предисловии утверждается, что редакторы предприняли только такие изменения оригинального текста, которые, как они полагают, одобрил бы сам Шопен[5]. Крайние части пьесы «Первая любовь» представляют собой начало Второй баллады, а середина – облегченный вариант среднего раздела *cis-moll*'ного Скер-

[4] См.: ***Роговой С.*** Письма Иоганнеса Брамса. М., 2003. С. 351-352.
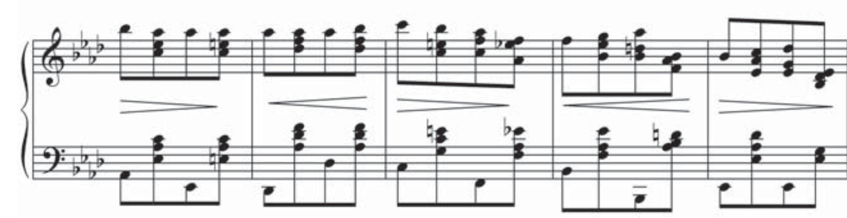
[5] К сожалению, в нотах не указан автор аранжировок, а лишь обозначено, что произведения «отобраны, пересмотрены и тщательно снабжены аппликатурой Чарльзом и Якобом Кункелями» (то есть издателями).

цо. *"Feu Follet"* последовательно соединяет упрощенный Этюд ор. 25, № 2 и тему Этюда ор. 25, № 1 в банальном фактурном оформлении (*примеры 258, 259*).

258.



259.



Профессия аранжировщика была востребована, и этой деятельностью занимались, по доброй воле или по необходимости, многие музыканты – от ловких ремесленников до выдающихся композиторов. Например, первая изданная композиция П.И. Чайковского – переложение в две руки «Малороссийского казачка» Даргомыжского, сделанное по облегченной авторской версии в четыре руки (1868 г.). В этом же году под псевдонимом Крамер Чайковский опубликовал Попурри на темы из оперы «Воевода»[6]. Среди заказных работ нема-

[6] См.: ***Меркулов А.*** Чайковский – автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П.И. Чайковского. Вопросы интерпретации: Сб. науч. тр. МГК (кафедра истории и теории исполнительского искусства). М., 1991. С. 116-117.

ло вполне добросовестных и даже выдающихся образцов, которые издаются до сих пор. В клавирах и переложениях Гензельта, Клиндворта, Танеева, Дебюсси, Равеля техническая работа превращалась в творческую. В частности, стилистической бережностью и тонким мастерством отличаются обработки сочинений Дебюсси («Сирены», «Послеполуденный отдых фавна»), сделанные Равелем для двух фортепиано[7]. Здесь проходит граница, отличающая пусть добротные, но безликие переложения от транскрипций *намеренно* стилистически нейтральных со стороны транскриптора. Они нейтральны не из-за отсутствия индивидуальности у автора переложения, а в силу сознания *этического долга* перед автором.

Такие транскрипции по точности передачи нотного текста приближаются к переложениям, но качество пианистичности, которое им придает транскриптор, отделяет их от «культуры клавираусцуга». В них учитывается специфика фортепианного звучания, но транскриптор не ставит перед собой цель воспроизвести тембровые особенности оригинала, поэтому здесь почти не применяется прием конверсии. Подобные «транскрипции-гравюры» можно с полным основанием назвать *строгими обработками*. Цель их создания может быть продиктована практическими соображениями, желанием способствовать распространению сочинения, расширить пианистический репертуар домашнего музицирования и концертной эстрады.
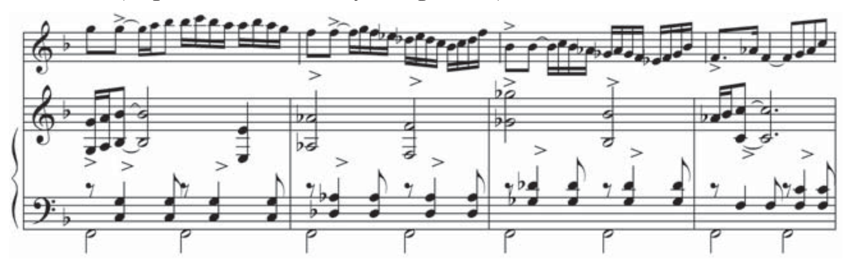
В обработках подобного рода опус, чаще всего, воспроизводится целиком или берется его относительно завершенный фрагмент, полностью сохраняется оригинальная форма, гармонический и динамический план, авторские ремарки, основные параметры фактуры, адаптированные для исполнения на рояле. Транскриптор стремится к максимальной «прозрачности» своего стиля по отношению к оригиналу, который должен быть воспринят без преувеличений и искажений. Его мастерство носит сугубо служебный характер и призвано быть незаметным.

Оригинал, выбираемый для строгих обработок, как правило, не принадлежит к фортепианной сфере. Исключение составляют партитуры ансамблей с участием фортепиано и концертов для фортепиано с оркестром. Полнота передачи фактуры подлинника обратно пропорциональна его сложности. Между переложениями и обработка-

[7] Соавтором переложений двух других ноктюрнов («Облака», «Празднества») был Рауль Барда, соученик Равеля по классу Форе.

ми оркестровых произведений существует некая промежуточная форма, близкая клавиру, когда транскриптор приводит на добавочной строчке (для сведения, но не для исполнения) редуцированные детали партитуры. Эти обработки вряд ли предназначены для концертного исполнения, хотя оно вполне возможно. В качестве примера здесь можно упомянуть «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в транскрипции Ф.М. Блуменфельда, в которой практически отсутствует элемент концертной виртуозности (*пример 260*).

260. А.П. Бородин. Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» (обработка Ф.М. Блуменфельда)



Скрипичная Соната Франка, переработанная в фортепианную сонату А. Корто[8], содержит указания на редуцированные элементы фактуры, которые исполнитель должен иметь в виду, прямо в нотном тексте, а не на дополнительной строчке. Соната Франка-Корто, несмотря на перенос в монотембровую среду, что несколько модифицирует ее драматургию, достоверно передает основные стилистические особенности оригинала и вполне достойна внимания концертных исполнителей. Ж. Бизе, аранжируя для рояля соло Второй фортепианный концерт Сен-Санса[9], не указывает фактурные купюры, а тактично адаптирует друг к другу партии оркестра и солиста, сохраняя приоритет последнего. И в таком виде концерт сохраняет свои художественные достоинства, что доказывается его присутствием в репертуаре пианистов (в частности, он исполнялся Н. Петровым).

Для того чтобы в транскрипции доминировал стиль оригинала, стиль транскриптора должен, хотя бы отчасти, содержать некоторые родственные подлиннику черты. Транскрипция должна быть «сделана дружественной рукой»[10], выполнена с большим уважением к авторскому

[8] Издательство *J. Hamelle, Paris*.

[9] Издательство *Durand, Paris*.

[10] Слова ***М.-А. Амлена*** из буклета к записи этюдов Шопена – Годовского (Hyperion CDA 67411/2).

нотному тексту, без каких-либо значительных *стилистических* добавлений. Причем, говорил Брамс: «Двуручная аранжировка имеет… смысл только тогда, если ее выполнит блестящий виртуоз»[11]. Если фактура оригинала позволяет, то транскриптор ее не подвергает редукции, а изобретательно и творчески переносит на клавиатуру.

Так, например, поступает Шарль Алькан[12]. Его перу принадлежит ряд транскрипций произведений Баха, Генделя (из «Мессии»), Марчелло, Глюка (из «Армиды» и «Ифигении в Тавриде»), Гретри, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Они свидетельствуют о глубоком пиетете перед классическим наследием, обуздывающем виртуозное начало, которое бурно проявлялось в оригинальных сочинениях французского мастера. Инструментальная сторона большинства его транскрипций полностью лишена каких-либо черт демонической виртуозности романтического плана именно потому, что они отсутствуют в подлиннике. В транскрипциях Алькан разумно избегает пианистических излишеств, полностью подчиняя свое мастерство выявлению авторского замысла. Создается впечатление, что обработки написаны не «Берлиозом фортепиано», как его называли, а совсем другим музыкантом, творческому облику которого присущи ярко выраженные классицистские черты. Примером здесь могут служить его транскрипции частей из квартетов Гайдна (1861 г.) и Бетховена (1869 г.), полностью сохраняющие полифонические особенности квартетного письма (*см. примеры 83, 84*).

Композиторами-пианистами нередко движет идея дополнить корпус сольных фортепианных сочинений своего любимого автора. М. Балакирев пишет для фортепиано соло обработку романса из Первого концерта Шопена (1905 г.)[13], А. Корто обрабатывает Largo из виолончельной сонаты ор. 65[14], Т. Николаева – сказку «Петя и Волк» С. Прокофьева[15], М. Плетнев – номера из балетов Чайковского. Эти транскрипции выполнены с великолепным пианистическим мастерством и глубоким чувством стиля.

[11] ***Роговой С.*** Письма Иоганнеса Брамса. С. 352.

[12] Об Алькане см.: ***Бородин Б.Б.*** Шарль Алькан – «Берлиоз фортепиано» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 178-182.

[13] Балакиреву принадлежат также оркестровые транскрипции произведений Шопена: для симфонического оркестра – Этюд ор. 10, № 6; Ноктюрн ор. 15, № 3; Скерцо ор. 39; Мазурка ор. 41, № 3; для камерного оркестра – Этюд ор. 25, № 7; Мазурка ор. 7, № 3.
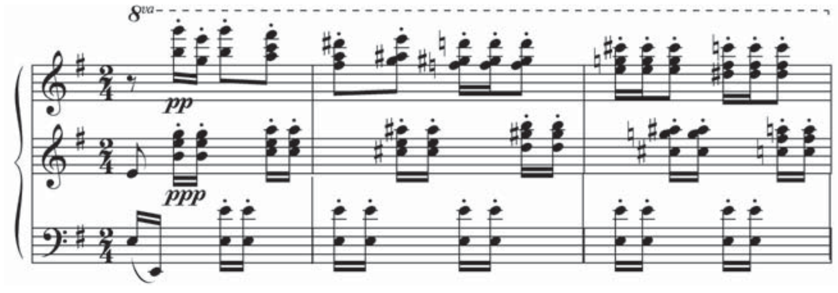
[14] *Fœtisch Frères S. A., Editeurs, Lausanue,* 1953.

[15] *Musicverlag Hans Sikorski, Hamburg,* 1998.

В них проявляется разная степень творческой свободы. Обработки Балакирева и Корто выполнены более строго, и в них активно используется подлинная шопеновская фактура сольных эпизодов. Т. Николаеву вдохновлял, как она пишет в предисловии, пример самого Прокофьева, транскриптора собственных балетных партитур. Она сознательно уходит от имитации персонифицированных тембров (так, кстати, поступал в своих транскрипциях Прокофьев), уделяя основное внимание особенностям фортепианного письма, которые достоверно передают фортепианный стиль позднего Прокофьева. Это камерный стиль «Детской музыки» и Девятой сонаты, отличающийся классицистской ясностью, уравновешенностью, прозрачностью и в то же время острой характерностью, изобретательным использованием регистров, смелой пианистической пластикой.

В обработках Плетнёва есть элементы, близкие концертному стилю Чайковского: стилю фортепианных концертов и Большой сонаты. Это октавно-аккордовое уплотнение мелодических линий, аккомпанирующие фигурации, построенные на разложенных гармонических комплексах, «мартеллатное» изложение. Но еще в большей степени здесь ощущается оркестровая палитра композитора-симфониста, нашедшая адекватное выражение в фортепианной сфере. Сравнительный анализ плетневских обработок из «Щелкунчика» и клавира С.И. Танеева, произведенный А. Кандинским-Рыбниковым, раскрывает некоторые особенности этого, как мы называем, приема конверсии в передаче оркестровых звучаний фортепианными средствами, соединяющими пианистичность и максимально оркестровый эффект[16]. Приведу в качестве образца эпизод из «Танца феи Драже», где многослойная, дифференцированная фактура прекрасно имитирует хрустальный, тающий звук челесты (*пример 261*).

261. Чайковский – Плетнёв. Танец феи Драже



[16] См.: ***Кандинский-Рыбников А.*** Заметки об искусстве Михаила Плетнева. С. 61-70.

Транскрипции сделаны с виртуозным размахом, который нигде не становится самодовлеющим. Стиль Чайковского везде остается узнаваемым и органично сочетается с исполнительской манерой пианиста с ее особой аристократической ясностью фактурных линий и звуковым эстетизмом.

Обработки Николаевой и Плетнёва уже нельзя назвать строгими, так как в них индивидуальность транскриптора просматривается в значительных фактурных переделках. Однако все изменения находятся в «стилистическом поле» авторов оригиналов и призваны служить благородной цели наиболее полной передачи авторского замысла в ином инструментальном облике – в них доминирует стиль автора.

Такое направление, в целом, характерно для отечественной транскрипторской традиции, представленной именами С. Фейнберга, И. Михновского, А. Ведерникова, И. Худолея. Она продолжается и по сей день. Более 60 транскрипций создано С. Курсановым (1942–2006), который основное внимание уделял русским композиторам – Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Рахманинову, Свиридову. Подчеркивая преемственность и верность традиции, он посвящает свою обработку Вступления к опере «Хованщина» «светлой памяти И. Худолея», в творческом наследии которого произведения Мусоргского занимают особое место[17]. Одна из последних работ Курсанова – «Итальянское каприччио» Чайковского – вдохновлена искусством М. Плетнёва. Посвященная «Российскому Национальному Пианисту», эта концертная транскрипция отмечена несомненной стилистической близостью с обработками Плетнёва и представляет убедительное доказательство возрождения некогда избегаемого вида творчества. Чрезвычайно органичной, близкой не только оркестровому, но и фортепианному стилю Дебюсси предстает благоуханная и целомудренно-чувственная транскрипция прелюдии Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», сделанная В. Грязновым. Талантливой и достойной оригинала работой стали цикл «Песни и пляски смерти» и «Гопак» Мусоргского в суровом, аскетичном, полностью лишенном транскрипторских штампов и банальных «красот», фортепианном прочтении А. Коробейникова.

Однако объективные причины критического отношения к транскрипциям, особенно масштабных симфонических произведений, несомненно, существуют. Еще Шуман, под впечатлением листовского

[17] Перу И. Худолея принадлежит концертная обработка «Ночи на Лысой горе» и «Борис Годунов», сюита для фортепиано по опере М.П. Мусоргского.

исполнения симфонии Бетховена, отмечал несоразмерность двух звуковых миров – оркестра и фортепиано[18]. Поэтому восхищение произведением и благое стремление передать его с наибольшей полнотой средствами рояля не всегда приводят к успеху даже при безусловной талантливости транскриптора. Свои ограничения накладывают специфика инструмента, физические возможности исполнителя, как бы они ни развивались и до каких бы пределов они ни доходили. При несомненном росте технического потенциала концертантов всё же остаются вещи, лишь условно доступные (и даже недоступные) сольной фортепианной сфере. Это утверждение, прежде всего, касается оркестровых произведений, предназначенных для увеличенного состава. Например, К.С. Сорабджи предпринял попытку воплотить с помощью рояля сложнейшие партитуры Равеля и Р. Штрауса. В 1945 году он создает концертную обработку «Испанской рапсодии» М. Равеля, где в предельно детализированной, многослойной и красочной фактуре старается передать всё звуковое обаяние равелевского шедевра. Двумя годами позже появляется транскрипция заключительной сцены из «Саломеи» Штрауса. Но даже при весьма проблематичном преодолении колоссальных трудностей этих трехстрочных фортепианных партитур не лишено вероятности впечатление, что от рояля и исполнителя тут требуется нечто невозможное. При транскрипции такой стиль оркестрового письма предполагает слишком большие потери исходной информации, которая не может быть адекватно восполнена. Поэтому *оригинальная партитура должна быть трансформирована*, на ее основе должно возникнуть нечто принципиально новое, имеющее самостоятельную художественную ценность. И здесь решающую роль играет личность транскриптора, его индивидуальный стиль. Тем не менее современные отечественные транскрипторы вновь и вновь обращаются к масштабным симфоническим полотнам. Среди значительных работ последних лет назову такие без сомнения интересные транскрипции как увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского – В. Грязнова, симфоническая баллада «Воевода» П. Чайковского – К. Корниенко, «Половецкие пляски» А.П. Бородина – Б. Франкштейна, «Весна священная» И. Стравинского – А. Сергунина и – в 2-рояльном варианте – «Симфонические танцы» С.В. Рахманинова – В. Грязнова. Очевидно, было бы ошибкой рассматривать эти во многом успешные опыты с точки

[18] См.: ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. Т. 2А. С. 227.
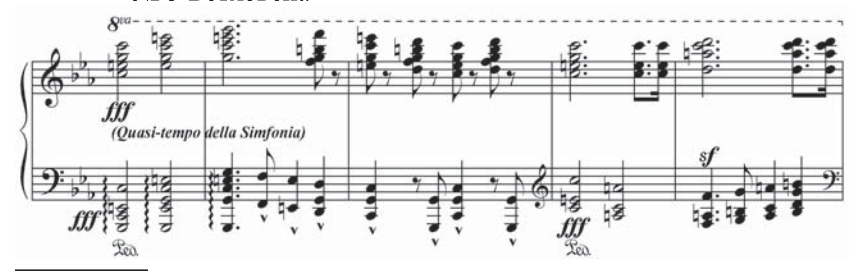
зрения акустических параметров оркестрового прообраза. Даже в подобных – исключительных – случаях идеал недостижим. Но транскрипторы тянутся к нему, расширяя возможности инструмента и следуя совету Г.Г. Нейгауза: «Только требуя от фортепиано невозможного, достигнешь на нем всего возможного»[19].

3. Сплав стилей
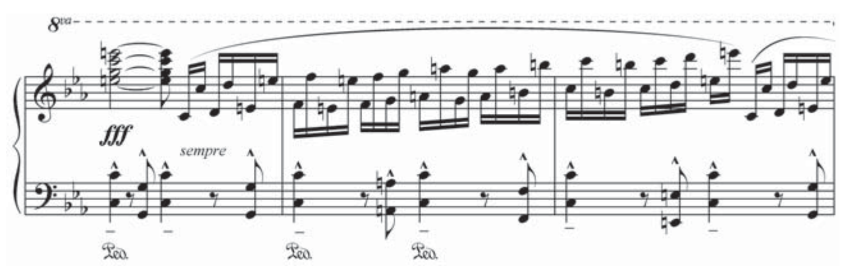
Это наиболее распространенная область транскрипторского творчества, в которой, говоря словами М. Бубера, «личность проявляется, вступая в отношение с другими личностями»[20]. Здесь трудно провести какую-либо точную классификацию, определяя процентное соотношение стилей, и возможно только приблизительно обозначить крайние точки весьма подвижной шкалы. На одном ее полюсе группируются транскрипции, в которых господствует стиль подлинника, а на другом – обработки с отчетливым преобладанием стиля транскриптора.

Мы уже останавливались на транскрипциях Ш. Алькана, которые характеризовались как строгие. От этой манеры несколько отходят его обработки для фортепиано соло ре-минорного клавирного Концерта Моцарта и до-минорного фортепианного Концерта Бетховена с обширными каденциями мастера[21]. В каденциях, значительно превышающих по уровню технической сложности сами концерты, Алькан подчиняется требованиям времени и дает волю своей инструментальной виртуозности. В каденции к концерту Бетховена Алькан словно бросает панорамный взгляд на стиль композитора в целом, вводя на кульминации ликующую тему из финала Пятой симфонии, соединяя ее с мажорным вариантом главной партии концерта (*пример 262*).

262. Алькан. Каденция к первой части фортепианного концерта № 3 Бетховена
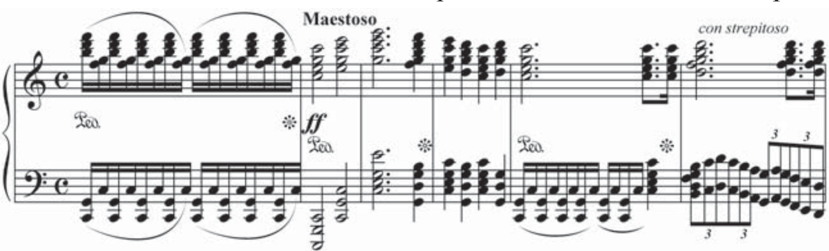


[19] ***Нейгауз Г.*** Об искусстве фортепиано игры. М., 1967. С. 156.
[20] ***Бубер М.*** Два образа веры. М., 1995. С. 29.
[21] Издание *Musica Obscura Editions.*



Такой, рожденный импровизацией, «коллаж» довольно необычен для композиторского мышления первой половины XIX века. Чрезвычайно любопытно, что в сочинении Тальберга под названием *Souvenirs de Beethoven*, ор. 39, которое по форме представляет собой вступительную фантазию и последующие вариации на тему *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, применен сходный прием, и на кульминации также возникает тема финала Пятой симфонии (*пример 263*).

263. С. Тальберг. *Souvenirs de Beethoven*, ор. 39
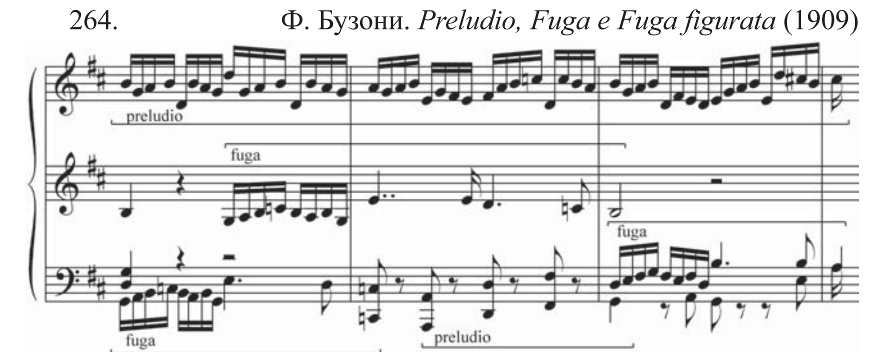


Основываясь на приведенных образцах, можно констатировать, что уже в первой половине XIX столетия в транскрипторской сфере формируется *техника оперирования с чужим стилем*, представление которого не ограничивается выбранным для обработки опусом, а выходит в обширное образно-смысловое пространство смежных явлений, взятых из того же источника. Стиль словно отчуждается от конкретного произведения и начинает восприниматься вполне по Михайлову – как некое единство, присущее множеству, простирающемуся вплоть до стиля эпохи. Поэтому «сплав стилей» может содержать компоненты различного происхождения, не ограниченные стилями транскриптора и автора подлинника.

Для иллюстрации этого положения обратимся к произведению, которое лишь примыкает к транскрипторской области, но обладает уникальным многообразием стилевых составляющих, переплавленных личностью автора. Это *Fantasia contrappuntistica* (1908–1922) Ф. Бузони – монументальный храм, возведенный во славу Баха, ге-

ния контрапункта; причем частью «строительного материала» здесь служит не просто баховский тематизм, а крупное (правда, незавершенное) произведение – последний контрапункт из *“Die Kunst der Fuge”*.

Ко времени создания Фантазии у Бузони уже был опыт создания собственных конструкций из вполне законченных опусов Баха[22]. Это Этюд по прелюдии и фуге *D-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», названный *“Preludio, Fuga & Fuga figurata”* – второй номер из сборника *“An die Jugend”*. Идея этого контрапунктического этюда заключается в последовательном изложении, а затем в одновременном полифоническом *сочетании* прелюдии и фуги – формальный замысел, свидетельствующий об изобретательном комбинаторном мышлении автора (*пример 264*).

264. Ф. Бузони. *Preludio, Fuga e Fuga figurata* (1909)



Конструкция Фантазии отличается стройностью и величием[23]. Она состоит из двенадцати частей, связанных единой линией развития. Первая часть – *Preludio corale* – начинается импровизационным вступлением в духе барочной токкаты (но в бузониевском *концертном* стиле), подготавливающим появление темы хорала «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr»'*, изложенным в трехдольном метре[24]. Прелюдия подводит к следующей части – Фуге I, которая представляет собой приведенный с незначительными изменениями первый раздел неоконченной фуги *a 3 Soggetti* из *“Die Kunst der Fuge”*. Экспозиция второй темы и совместное проведение двух первых тем из баховской фуги полностью цитируются в следующей части фантазии – Фуге II. Зна-
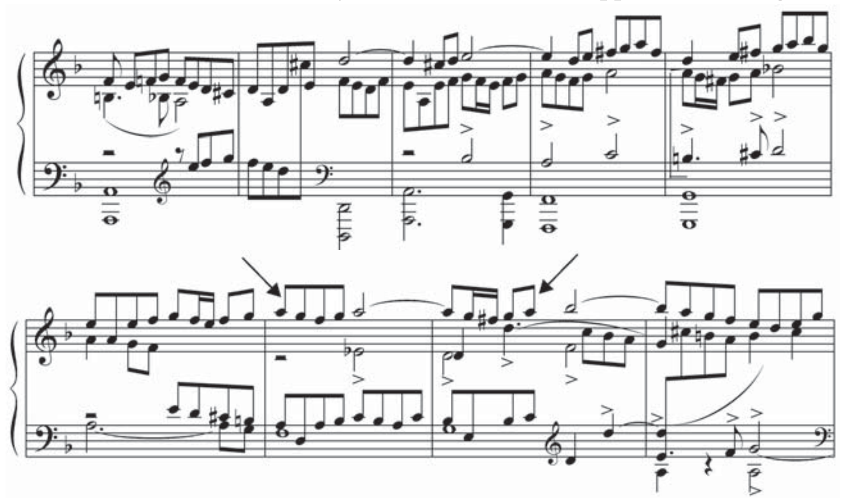
[22] О сочинениях Бузони, основанных на произведениях Баха, см.: ***Sitsky L.*** Busoni and the Piano. P. 201-204.

[23] Анализируется версия 1910 г. (*Edition Breitkopf & Härtel*, № 3491).

[24] Первый раздел является переработкой Элегии № 3 (указано Массимо Ди Сандро: ***Massimo Di Sandro.*** Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni. Tecnica e poetica della riscrittura. P. 221-222.
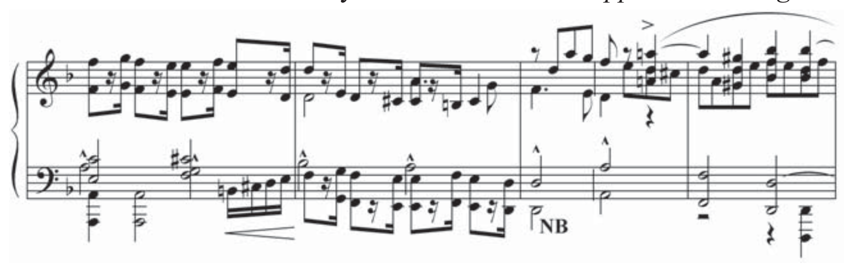
чительная часть третьей Фуги, где вступает тема *“BACH”*, принадлежит Бузони (включая совместные проведения трех тем, запланированные Бахом). Дополнение сделано весьма тактично, и переход от цитирования Баха к оригинальному тексту (он отмечен стрелками) практически незаметен (*пример 265*).
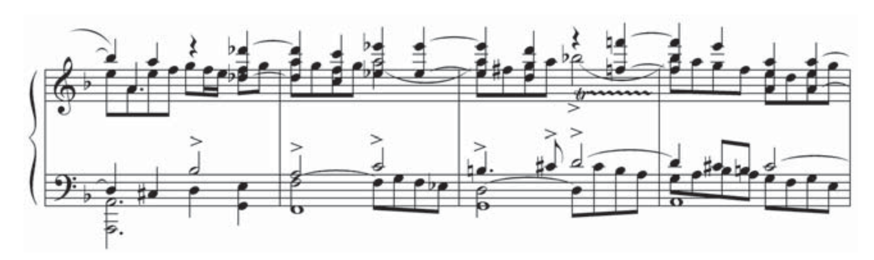
265. Ф. Бузони. *Fantasia contrappuntistica*. *Fuga III*



Пятая часть (*Intermezzo*) построена на сплетении темы *“BACH”*, данной в прямом виде и в ритмически варьированном обращении. Затем следует цепочка из трех полифонических вариаций, в которых темы предшествующих фуг последовательно сочетаются с темой *“BACH”*. Динамический подъем, осуществляемый в вариациях, находит выход в импровизационной *Каденции*, в которой рождается тема в решительном пунктирном ритме (*in Stilo Francese*, как, может быть, обозначил бы ее Бах). Ее развитие продолжится в Фуге IV, где суммируется тематический материал всего сочинения и проводится основная тема «Искусства фуги» (пример 266).
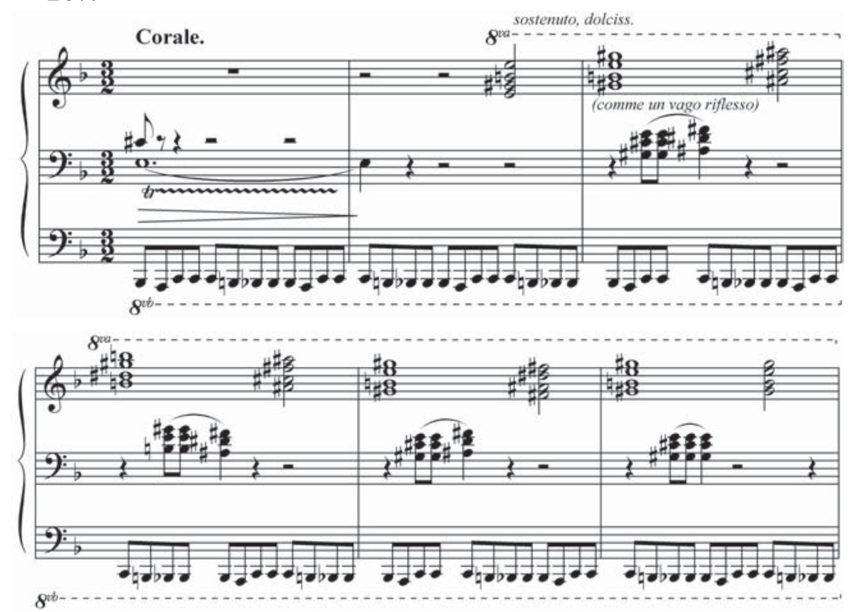
266. Ф. Бузони. *Fantasia contrappuntistica*. *Fuga IV*
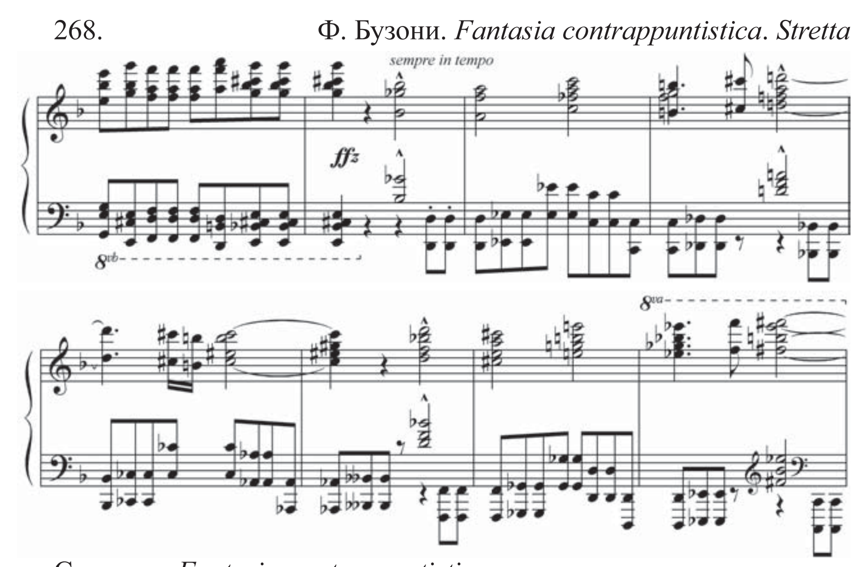




Характер изложения этой фуги уже далеко отходит от баховской модели. Дисциплина полифонического мышления здесь управляет рукой пианиста, причастного *романтической традиции*. Стилистическая модуляция особенно ощутима в следующем за фугой Хорале, в котором на фоне колористически трактованного басового остинато (*"BACH"*) вновь проводится тема хорала «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr»'* (*пример 267*).

267.



Финальная *Stretta* подводит итог всему предшествующему развитию. Помимо проведения тем всех фуг, здесь появляются цитаты из восьмого и десятого контрапунктов «Искусства фуги», вводятся интонационные переклички с *Preludio corale* и вновь утверждается тема *"BACH"* в квазиорганном величественном изложении (*пример 268*).

268. Ф. Бузони. *Fantasia contrappuntistica*. *Stretta*



Создание *Fantasia contrappuntistica* ассоциируется со строительством знаменитых соборов (Кёльнский, Миланский), продолжавшимся столетия, причем каждая эпоха вносила нечто свое в осуществление первоначального замысла. В Фантазии отражен весь путь развития европейского инструментализма, который он прошел от последнего сочинения Баха до начала XX века: традиция «ученого контрапункта», расширенная и монументализированная модель барочной токкаты, бетховенская мотивная техника и симфоническая масштабность мышления, романтическая концертность «большого стиля», конструктивная логика XX века. Причем очень важно, что все эти составляющие суммируются, интегрируются, образуя оригинальный стилистический сплав, в котором, если воспользоваться словами Е. Назайкинского, «мерцает история музыки» и, добавим, *история инструментализма*. Фантазию невозможно отнести к какой-либо одной из тенденций инструментального искусства, к одному инструментальному стилю. Баховский текст Бузони нередко воспроизводит в духе органной регистровки, меняя диапазон голосов, применяя технику удвоений. Порой ремарки подчеркивают оркестровую природу тембров: аккордовое проведение темы хорала в первой части снабжено указанием «*quasi Trombe dolci*», в Фуге III над линией сопрано имеется предписание «*quasi Flauto*». Но всё же логика конструктивного развития всегда господствует и подчиняет себе инструментальную стихию.

В *Fantasia contrappuntistica* воплощается бузониевская концепция *единства музыки*. Музыка, считает Бузони, по своей сокровенной сущности едина и свободна от условий материи. Поэтому ее истинная природа в наибольшей степени проявляется там, где композиторы «дышали бессознательно свободно» – в подготовительных эпизодах и переходах, в паузах и ферматах. Косность и приверженность к привычному вместо бесконечности градаций рождает застывшие конвенционные формы: темперированный строй, тональную систему, жанровые каноны. Знаки становятся значительнее того, что они должны выражать. Вследствие этого «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли»[25]. Пространство между идеальным замыслом и его воплощением бесконечно. Сущность творчества заключается в постоянном приближении к этой идее. Подлинное творчество сродни природе, которая «беспрерывно шествует вперед и непрестанно изменяет существующее». Художник, разрушая старые формы, открывая новое, лишь следует законам природы. Понятие транскрипции как синонима творчества становится краеугольным камнем эстетики Бузони. За условным нотным текстом таится жизнь. Исполнитель должен прозревать идею, вдохновлявшую автора, из мертвой записи, «скрипции», создать живое – транскрипцию. Такой транскрипцией баховского стиля в контексте его жизни во времени становится *Fantasia contrappuntistica* Бузони.
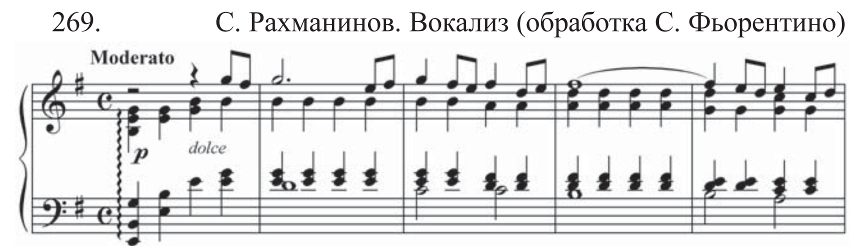
Стилистические взаимодействия, рассмотренные нами на примере «Фантазии» Бузони, дают основания предположить, что вся совокупность наличных явлений, существующих в искусстве, наравне с чувственными впечатлениями и философской рефлексией, может стать «строительным материалом» для нового произведения. Их переплавка по индивидуальным законам, которые отчасти формируются и корректируются в русле определенных традиций, составляет сущность художественного творчества. Способ, технику, механизм этого процесса можно обозначить как *метод трансформации*. В транскрипциях он наиболее нагляден, так как здесь трансформируются, меняют форму, содержание, материальный облик не отдельные, собранные воедино структуры, а законченное художественное целое – произведение искусства. Может быть, в силу этого обстоятельства именно транскрипция стала для Бузони полноправным представителем идеи творчества.

[25] ***Бузони Ф.*** Эскиз новой эстетики… С. 28.

Произведение, которое становится объектом трансформации, само, в свою очередь, содержит переплавленные и трансформированные впечатления: каноны своего времени, стилевые влияния прошлого и настоящего, бессознательные и намеренные аллюзии, скрытые и явные цитаты. Всё это многообразие прямых и обратных связей составляет живую ткань искусства или, если воспользоваться понятием Бузони, «единство музыки».

Любопытным примером подобной исторической многомерности, в латентном виде содержащейся в оригинале и раскрытой в транскрипции, является обработка «Вокализа» С. Рахманинова, сделанная итальянским пианистом С. Фьорентино[26]. В произведении Рахманинова черты русской протяжной песенности переплавлены с барочной традицией арий *lamento* и воплощены в форме, близкой к старинной двухчастной сонате. Фьорентино подчеркивает именно барочные черты «Вокализа», укрупняя длительности, избегая цветистой декоративности фактуры, сохраняя на протяжении всего сочинения строгость изложения и мерную поступь сосредоточенного, скорбного шага (*пример 269*).

269. С. Рахманинов. Вокализ (обработка С. Фьорентино)



Шедевр Рахманинова словно возвращается к одному из своих стилистических истоков – под влиянием манеры записи в нем редуцируются черты русской национальной песенности, и вокальный мелос приобретает черты барочной инструментальной арии.

4. Трансформирующее воздействие фортепианного стиля
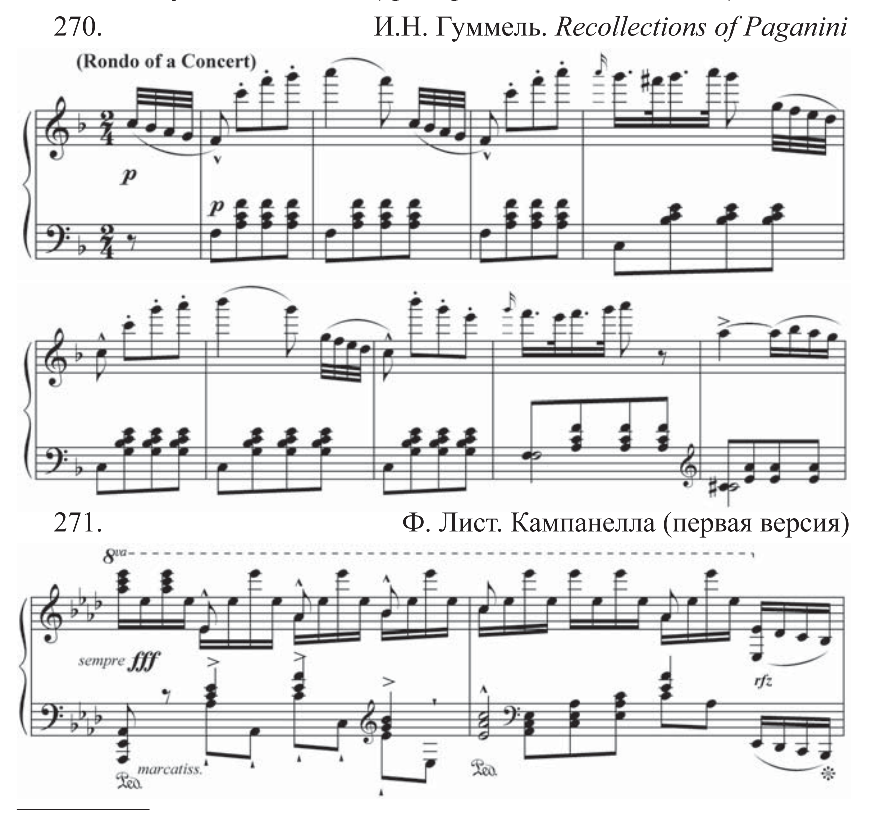
Взаимодействие стилей – это взаимодействие сложных систем. Лишь условно можно разграничить компоненты стиля, с той же мерой условности – рассмотреть их трансформирующее воздействие. Инструментальные покровы сочинения составляют его внешний слой. Именно здесь в первую очередь сказывается влияние инструмен-

[26] *Sergio Fiorentino* (22. 12. 1927, Неаполь – 22. 08. 1998, Неаполь).

тального фактора – трансформирующее воздействие фортепианного стиля. Насколько важным является воздействие именно фортепианного стиля транскриптора, мы может судить, сопоставляя обработки одного и того же материала, сделанные разными авторами – например, Гуммелем и Листом.
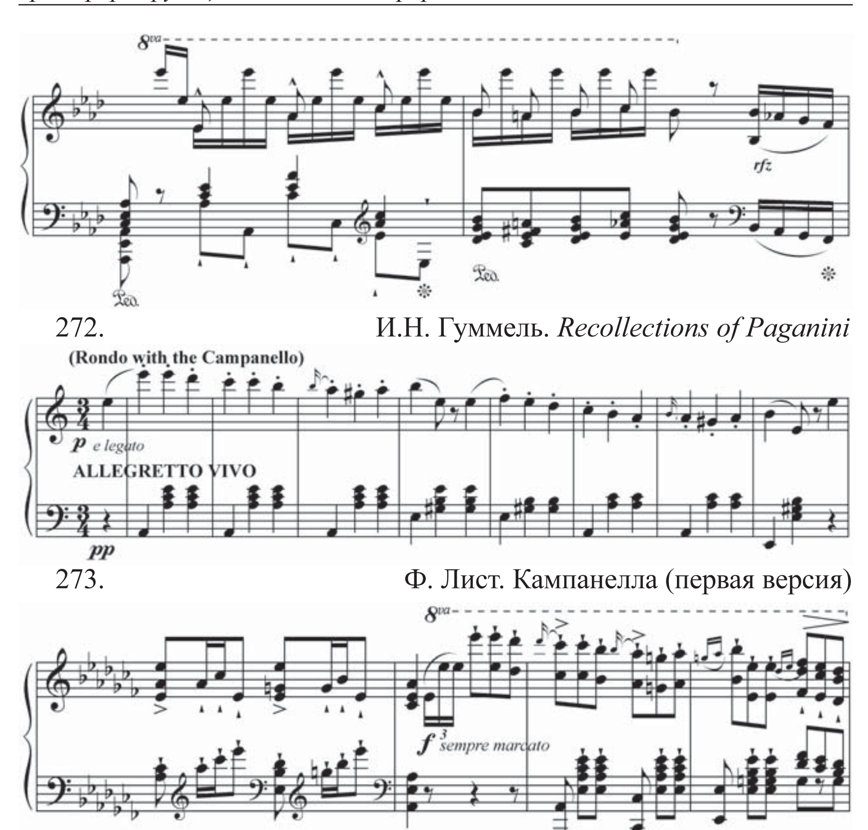
Среди транскрипций есть образцы, когда транскриптор находится словно бы в более ранней инструментальной эпохе, нежели автор подлинника. Демоническая виртуозность Паганини, поражавшая современников, нашла своеобразный отклик в творчестве музыканта «старого закала» – И.Н. Гуммеля. В своей фантазии «Воспоминания о Паганини» (издана в 1831 г.) он представляет все заимствованные темы в строгом фактурном обрамлении, полностью лишенном дерзости и инструментальной броскости, которыми славилось искусство великого скрипача. Для сравнения, рассмотрим темы Паганини в изложении Гуммеля и Листа (*примеры 270*, *271* и *272*, *273*)[27].

270. И.Н. Гуммель. *Recollections of Paganini*



271. Ф. Лист. Кампанелла (первая версия)

[27] Фрагмент этюда Листа дается по «Бравурным этюдам по Паганини» (1838 г.).



272. И.Н. Гуммель. *Recollections of Paganini*

273. Ф. Лист. Кампанелла (первая версия)

Формально изложение Гуммеля гораздо точнее следует фактурному рисунку Рондо из скрипичного концерта, нежели эксцентричная версия Листа. Но насколько смелый и цепкий пианистический жест Листа (особенно в окончательном варианте «Кампанеллы») ближе самому духу паганиниевского искусства, чем экономный пальцевой пианизм Гуммеля! Правда, для достижения соответствующего эффекта пианист должен обладать подлинной виртуозностью, чтобы с легкостью и грацией преодолеть колоссальные технические трудности. Виртуозность здесь является неотъемлемым требованием стиля, и Лист «переливает в другой сосуд» не столько саму музыку Паганини, сколько его виртуозность.

Стихия трансцендентной виртуозности объединяет композиторские и исполнительские стили Паганини и Листа. Поэтому средства листовского пианистического искусства становятся *эквивалентом* новаторских скрипичных приемов Паганини – *происходит их кон-*

версия. Фортепианный стиль Гуммеля переносит инструментальный наряд сочинений Паганини на десятилетия назад – в эпоху господства классицистских фактурных формул, изящного пианизма и элегантной манеры исполнения. По сути дела, он не в силах передать в рамках своей стилистической системы тип виртуозности Паганини. Происходит трансформация именно *типа виртуозности*, в то время как регулярное, классицистски «правильное» строение мелодий Паганини оказывается созвучным раннеромантическому стилю ученика Моцарта и Сальери. Попутно замечу, что «портрет» Паганини, работы Шумана, данный им в этюдах ор. 3 и 10, также более академичен, чем листовский, и, несмотря на значительные технические трудности этюдов (особенно ор. 10), лишен трансцендентного виртуозного размаха, который прекрасно передается Листом.

Итак, можно констатировать, что при смене инструмента внешнее сходство нотного текста транскрипции и оригинала отнюдь не означает стилистической точности передачи, а может свидетельствовать о стилистической трансформации. И, напротив, изменения графической записи, говорящие о фактурной трансформации, бывают обусловлены стремлением транскриптора приблизиться к впечатлению, производимому инструментальным стилем оригинала.

Обобщим сказанное. ***Трансформирующее влияние пианистического стиля транскриптора затрагивает не только внешний инструментальный слой оригинала, но и ведет к его образной трансформации, сближая с типичными образными сферами, характерными для творчества транскриптора***.

5. Стилистическая трансформация образной сферы

Устойчивый круг образов, присущий тому или иному художнику, образует содержательный слой его стилевой системы. Создавая обработку, транскриптор невольно или осознанно адаптирует его к своему художественному миру. Множество примеров подобного рода содержит транскрипторская деятельности Листа.

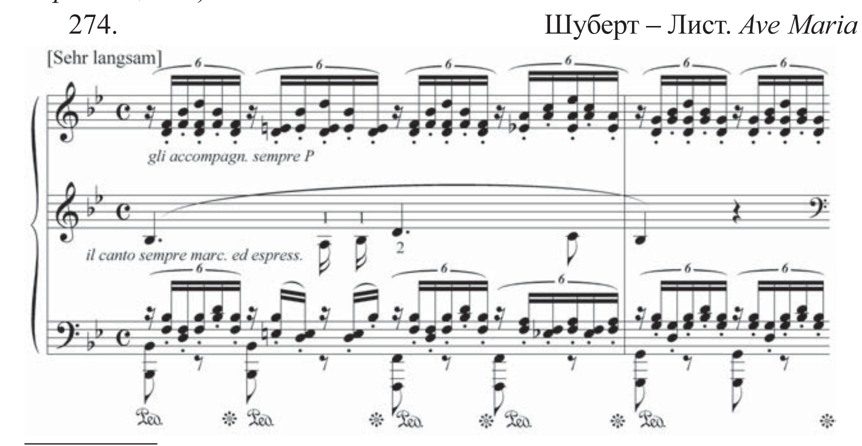
В обширном транскрипторском творчестве Листа представлены практически все возможные виды стилистических взаимодействий. В «фортепианных партитурах» симфонических произведений (Бетховен, Вебер, Берлиоз), а также в транскрипциях, которые Лист обозначил как парафразы или концертные парафразы, он применяет уже рассмотренные нами приемы адаптации, редукции, амплификации и конверсии для передачи оркестровых эффектов. Ближе к стилю оригинала здесь оказываются обработки тех произведений, с авторами которых Лист ощущает определенное единство творческих устремлений (Бетховен, Берлиоз, Паганини, Вагнер). Но практически в любой обработке Листа активным фактором является его фортепианный стиль, неразрывно связанный с образным миром композитора и обладающий огромным преобразующим потенциалом, способным менять эстетическое качество оригиналов. Б. Асафьев отмечает, что Лист «...как истый ювелир не только умеет в драгоценном камне подметить всё, что нужно выявить... но он может и фальшивый камень выдать за настоящий, так его переработав, <...> что при надлежаще направленном освещении камень этот заполонит взор даже знатока»[28].

При значительных стилистических различиях с автором объекта транскрипции индивидуальный стиль Листа оказывается доминирующим. Содержательный план его транскрипций становится органическим продолжением основных образных сфер именно его творчества. Рассмотрим несколько примеров подобного рода.

Диапазон лирических образов Листа чрезвычайно широк. Благоговейная созерцательность, нередко с религиозно-мистическим оттенком, соседствует с обольстительной чувственностью, стихийным эмоциональным подъемом. Эти качества не всегда близки объектам его транскрипций, например, традиции немецко-австрийской *Leid*, которая характеризуется скромностью и непритязательностью выражения эмоций.
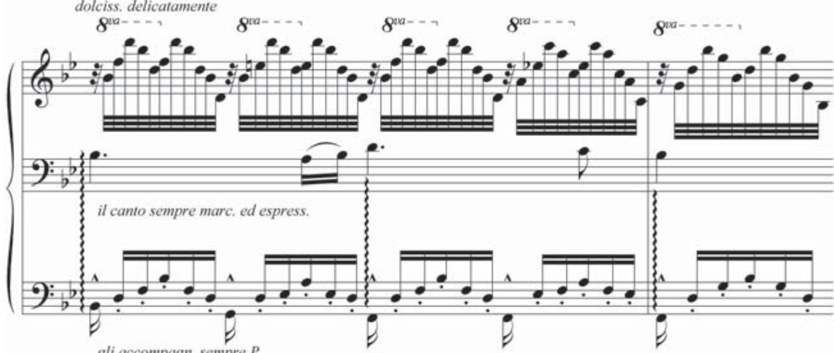
В «*Ave Maria*» Шуберта-Листа гениальная мелодия Шуберта сначала погружена в благоговейную трепетную атмосферу арфаобразных аккордов, а затем окружается светящимся нимбом пассажей (*примеры 274, 275*).

274. Шуберт – Лист. *Ave Maria*



[28] Цит. по: ***Кремлев Ю.*** Лист. Л., 1935. С. 46.

275. Шуберт – Лист. *Ave Maria* (2-й куплет)
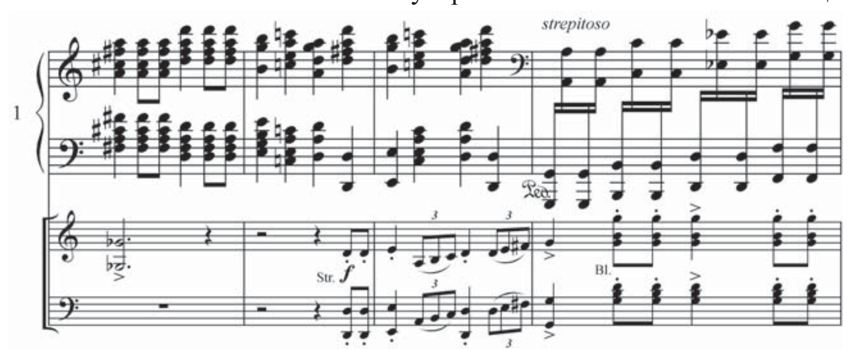


В отличие от оригинала, аккомпанемент у Листа не остается неизменным, а развивается и модифицируется, образуя *фактурную драматургию*, преображающую первоначальный образ. Простота и искренность шубертовской молитвы приобретают черты мистической экзальтации.

Основным трансформирующим фактором является обильная фактурная амплификация и приподнято-театральная, ораторская подача материала. В итоге транскрипция, первоначально оставаясь в одном семантическом поле с оригиналом, постепенно меняет его *внешний* масштаб и придает несвойственную ему интенсивность выражения. Так задушевная элегичность шубертовской «Баркаролы», благодаря всё более значительным транскрипторским интерполяциям и неуклонному динамическому нарастанию, превращается в мощный поток восторженного чувства. Происходит постепенное подчинение стиля подлинника стилю транскриптора. В этом случае мы можем говорить о *стилистической модуляции*. Аналогичный прием наблюдается в жанре вариаций, когда в процессе изменения темы композитор всё дальше и дальше отходит от первоначального варианта и от стиля заимствованной темы переходит к своему собственному стилю.

В том случае, когда стиль транскриптора властно заявляет о себе с первых тактов обработки, сразу осознается стилистическая *трансформация оригинала*. Сюда относятся радикальные случаи амплификации, в которых текст транскрипции значительно превышает объем подлинника. Это особенно заметно, если, согласно стилистическим ориентирам Листа, авторский фортепианный стиль не вполне адекватен содержательному наполнению оригинала и транскриптор считает необходимым выбирать желаемый масштаб инструментальных средств из своего собственного арсенала.

Так одно из самых значительных произведений долистовского пианизма – фантазия «Скиталец» Шуберта – преобразуется Листом в концерт для фортепиано с оркестром (1862 г.). В шубертовской фантазии, несомненно, заметна оркестральность фортепианного письма (опять же в соответствии с его классицистским оркестровым стилем), проявляется диалогичность регистровых и динамических противопоставлений. Именно это обстоятельство дает Листу повод разделить текст Шуберта на сольную и оркестровую партии. Следовательно, в действие вступают закономерности, диктуемые «жанровым стилем»[29], причем включается «память жанра» романтического фортепианного концерта, с непременным выдвижением на первый план солиста-виртуоза. В его партии возникают ремарки (*strepitoso!*), пианистические формулы и каденции, совсем не свойственные фортепианной манере Шуберта, но характерные для Листа (*пример 276*).

276. Шуберт – Лист. Фантазия «Скиталец»



Приведенный пример можно было бы назвать листовской интерпретацией фантазии Шуберта. В обработке соединились узнаваемые приметы шубертовского стиля и листовского творческого почерка, которые подчиняют себе оригинал. Лист корректирует инструментальный стиль Шуберта до своих виртуозных стандартов и кардинально переосмысливает драматургию произведения, переводя ее из типичной для Шуберта лирико-эпической сферы в эпико-драматическую.
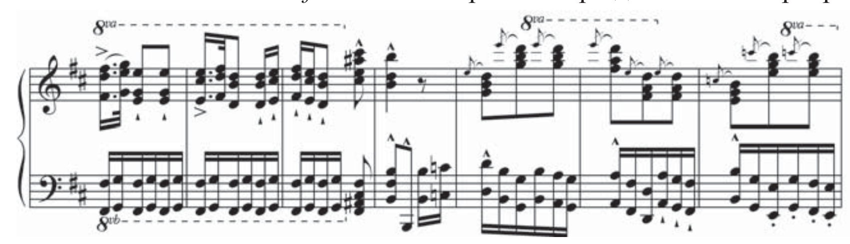
Важной составляющей образной системы Листа является область демонического и инфернального, диапазон которой простирается от проказливой суеты «Хоровода гномов» до адских вихрей Сонаты «По

[29] Термин ***А. Н. Сохора*** («Эстетическая природа жанра в музыке». М., 1968).
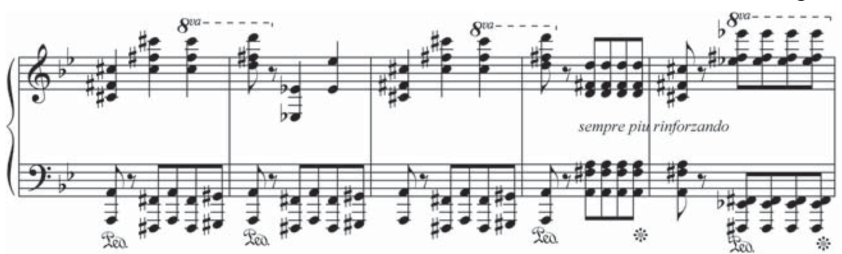
прочтении Данте» и устрашающе-грозных ликов смерти. Поэтому, когда оригинал дает повод, Лист включает его в круг своих инфернальных образов, предстающих в танцевальных ритмах («Мефисто-вальсы», «Мефисто-полька», «Чардаш смерти»), где неумолимая, завораживающая магия движения сопрягается с демонией трансцендентного инструментализма – наследием «скрипки дьявола». В культурологической перспективе – это сплетение инструментального, светского начала (значит, в какой-то мере – *оппозиционного Божественному*) и танцевальной стихии, пластического выражения *чувственного* аспекта, опять же противоположенного чистой духовности.

Комплекс инфернальной танцевальности, выработанный в произведениях Листа, разделяется на два плана: (1) агрессивный и (2) обольстительный. Первый из них отличается графической остротой рисунка, какой-то «сухощавой», «жилистой» фактурой, цепкой пианистической хваткой (у Мандельштама есть точное определение: «Фауста бес – сухой и моложавый»). «Пустые» – без терцового звука – аккорды, тритон – этот «дьявол в музыке» – как основа гармонии и оживленного мелодического движения, резкие акценты, внезапные перепады динамики, стремительные пассажи – все отмеченные средства характерны как для листовских оригинальных сочинений инфернального плана, так и для транскрипций, связанных с этой областью. В этом легко убедиться, сравнивая «Мефисто-вальсы» с обработками вальса из «Роберта-дьявола» Мейербера и «Пляской смерти» Сен-Санса (тоже вальс!). Эти вальсы можно по праву назвать вальсами-скерцо. Их скерцозность недоброго свойства и по своим выразительным средствам принадлежит романтической *сфере зла*. Когда же художественный образ оригинала изначально принадлежит инфернальной сфере, энергия танцевальности в листовских транскрипциях приобретает какой-то неугомонный, исступленный, взвинченный оттенок, гротескную мускулистую пластику, а виртуозность предполагает поистине дьявольскую ловкость. Приведу два отрывка из упомянутых транскрипций, представляющих агрессивный облик инфернального (*примеры 277, 278*).

277. Ф. Лист. *Valse infernale* из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера
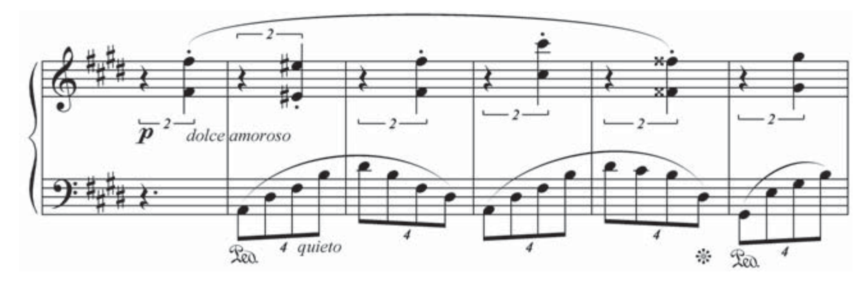


278. К. Сен-Санс – Лист. Пляска смерти
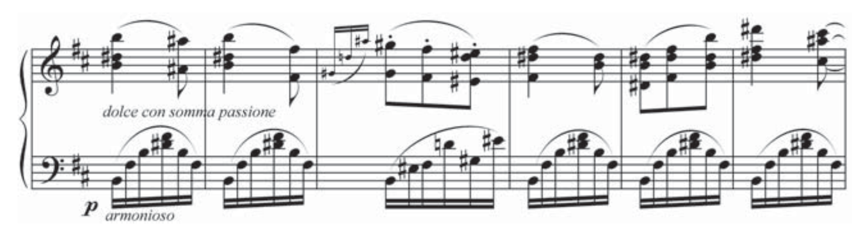


Другая ипостась инфернального представлена *злом в обманчиво прельстительном облике* и в формальном плане выполняет функции трио. Плавное, вкрадчивое мелодическое движение, гибкий метр, многоплановая фактура, альтерированные гармонии наполняют эти страницы пряной, чувственной, нередко эротичной атмосферой. Таковы средние разделы Первого «Мефисто-вальса» и *Valse infernale* (*примеры 279, 280*).

279. Ф. Лист. Первый Мефисто-вальс
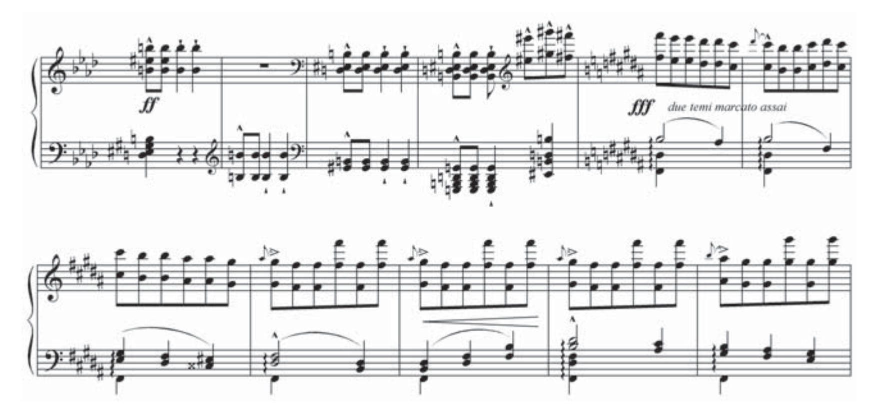


280. Ф. Лист. *Valse infernale* из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера



Соединение двух тем – агрессивной и обольстительной, предпринятое Листом, переносит несколько декоративный, одноплановый вальс Мейербера в значительно более сложную стилевую систему амбивалентных образов, свойственную Листу (*пример 281*).

281.
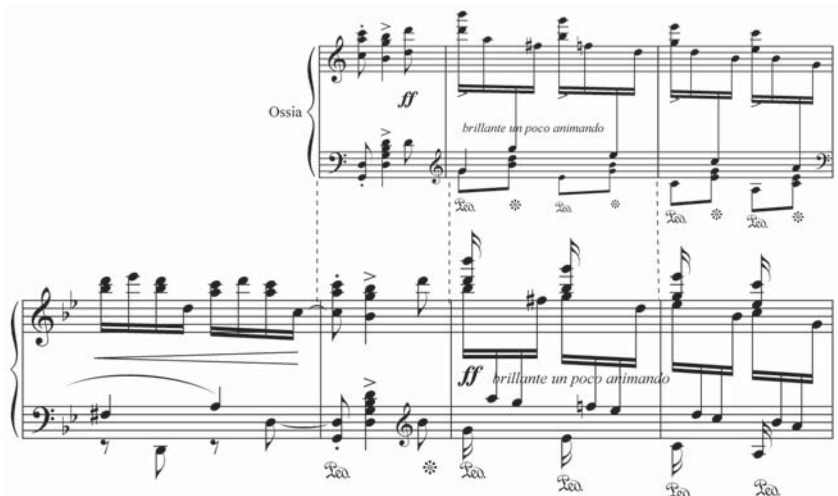


Стилистические трансформации, отмеченные в творчестве Листа, характерны не только для него, просто в связи с масштабом его личности и дарования они проявляются наиболее наглядно и рельефно. Но для объективности выводов рассмотрим еще несколько примеров, взятых на этот раз из фортепианной сферы. Это транскрипции Венгерских танцев Брамса, сделанные Мошковским и Циффрой.

В обработке Мошковского наблюдается *стилевая модуляция*[30], определяемая, прежде всего, его пианистическим стилем[31]. Танцы Брамса не относятся к концертному жанру – они предназначены для четырехручного бытового музицирования. В ряде случаев Мошковский лишь адаптирует брамсовский текст для сольного исполнения, тактично редуцируя фактурные элементы. Но эффектные пианистические решения, выпадающие из стиля оригинала, переводят обработки в ранг блестящих концертных номеров. Причем у Мошковского явно прослеживается фактурная драматургия – например, в Танце № 1 яркость изложения возрастает к коде (ремарка *ff brillante*). Основательный, но скромный (в данном сочинении) брамсовский фортепианный стиль заменяется элегантным и весьма пианистичным изложением (*пример 282*).

[30] Термин М.Г. Арановского.

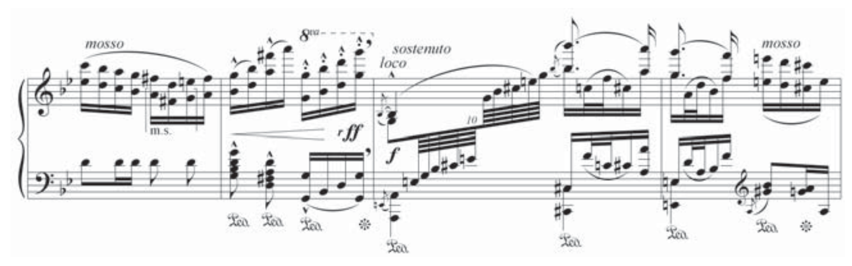
[31] Транскрипция Мошковского содержит 10 танцев. Издание 1911 г. (*Musica Obscura*).

282. Брамс – Мошковский. Венгерский танец № 1



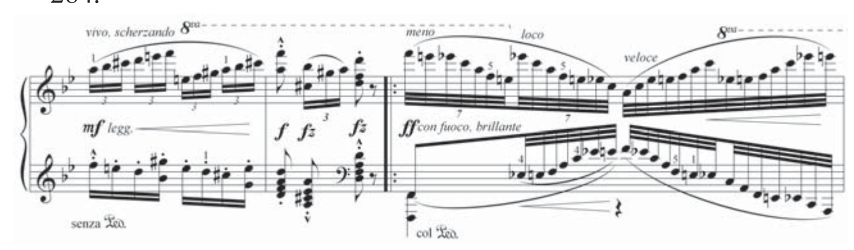
Транскрипции 15 венгерских танцев были сделаны Циффрой для записи, осуществленной, как он пишет в предисловии к изданию, в 1982–1983 годах[32]. Своей целью он поставил «восстановить мир между двумя великими музыкантами», обратившимися к венгерскому фольклору, – между Брамсом и Листом. Транскриптор хотел «соединить конструктивное мышление Брамса и листовский энтузиазм к импровизации». Следовательно, *стилистическая трансформация изначально входила в его намерения*. Фактура и образный строй транскрипций, несомненно, ближе к Листу, чем к Брамсу. Но, помимо декларированного ориентира, трансформирующую роль играет дерзкий и стихийный пианизм самого Циффры, его неукротимый темперамент импровизатора (*примеры 283, 284*).

283. Брамс – Циффра. Венгерский танец № 1



[32] №1–6, 8–10, 12, 13, 16, 17, 19, 21 по нумерации Брамса.

284.



Подведем некоторые итоги разделов, посвященных стилевым взаимодействиям.

(1) В стилистическом отношении транскрипции можно классифицировать следующим образом:

а) транскрипции, *стилистически нейтральные* со стороны транскриптора (этот тип чаще всего встречается в переложениях);

б) *«строгие обработки»*, в которых доминирует стиль подлинника;

в) *«сплав стилей»*, в котором невозможно разделить стили автора или транскриптора;

г) транскрипции, в которых происходит *стилистическая модуляция* – постепенная смена стиля оригинала стилем транскриптора;

д) *стилистически трансформирующие* транскрипции, полностью подчиняющие стиль автора стилю транскриптора.

(2) Значительное трансформирующее воздействие оказывает фортепианный стиль транскриптора.

(3) При стилистической трансформации происходит *сближение родственных образных* сфер автора подлинника и транскриптора.

6. Стилистическая трансформация в каденциях

В областях, примыкающих к транскрипторской сфере (каденции, оперные фантазии и т.д.), наблюдаются такие же закономерности стилистического плана, как и в транскрипциях.

Каденции и транскрипции связывает близость к импровизационной практике и в ряде случаев сходное применение метода трансформации. Адекватным представителем стиля оригинала являются авторские каденции. А. Меркулов, исследуя каденции XVIII – начала XIX века, выделяет следующие разновидности, которые стали моделями для сочинения каденций: (1) пассажные, (2) мотивные, (3) тематические[33]. *Пассажные каденции* строятся на общих формах дви-
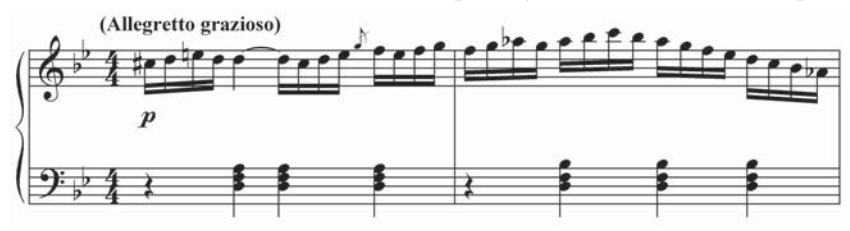
[33] ***Меркулов А.*** Каденция солиста XVIII– начала XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2-4.

жения, характерных для соответствующей эпохи (их внушительный список содержится в статье А. Меркулова). *Мотивные каденции* уже не являются интонационно нейтральными и включают в себя мотивные образования предшествующих разделов. *Тематические каденции*, родоначальником которых был Моцарт, свободно разрабатывают тематизм произведения.
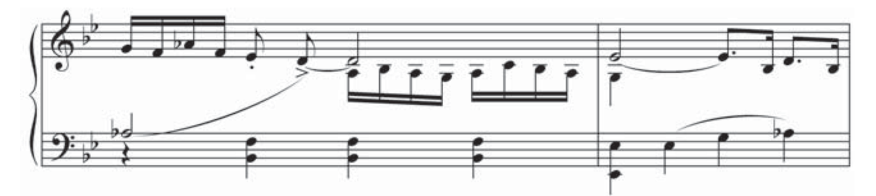
Пассажные каденции в индивидуальном плане являются стилистически нейтральными и репрезентируют лишь стиль эпохи. Мотивные каденции дают некоторую возможность для проявления стиля исполнителя, его манеры интонирования. Наибольший простор для творчества предоставляют тематические каденции, которые имеют определенную общность с транскрипторским искусством. Именно эту разновидность мы рассмотрим подробнее с точки зрения стилистических трансформаций. Основным материалом этого раздела будут каденции к клавирным сочинениям Моцарта, традиция создания которых насчитывает более двух веков.

Каденция, *сохраняющая стиль автора*, может быть построена на фрагментах сочинения (правда, расположение этих фрагментов уже предполагает некоторое стилистическое вторжение). Этот способ еще в середине XVIII века рекомендовал Кванц: «Тут нет лучшего средства, чем выбрать один из самых красивых эпизодов пьесы и на его материале построить каденцию. Таким путем можно не только восполнить недостаток творческой фантазии, но и лишний раз подчеркнуть господствующие в пьесе аффекты»[34]. В традиции, восходящей к клавирной эпохе, существует практика орнаментального заполнения крупных длительностей, которой следуют некоторые исполнители. При тактичном применении этого способа сохраняется стиль эпохи, следовательно, и автора. Приведу здесь каденцию В. Ландовска к финалу Сонаты К. 333 Моцарта (*пример 285*).

285. В. Ландовска. Каденция к финалу Сонаты К. 333 Моцарта
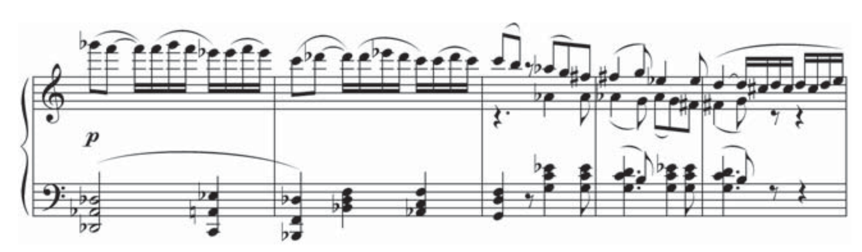


[34] Цит. по: ***Дирижерское*** исполнительство. Практика. История. Эстетика. М., 1975. С. 21.



Каденция, в которой бы *доминировал стиль автора*, требует от исполнителя стилистической чуткости и сознательной установки на стилизаторство. Думается, примером подобного рода может служить каденция Брамса к Концерту *G dur* (K. 453) Моцарта, где Брамс полностью подчиняет свой стиль нормам моцартовского пианизма и музыкального языка. Она отличается лаконизмом и прозрачностью фактуры, ее тематический и пассажный материал полностью взят из концерта. Лишь отдельные незначительные детали, вроде широко расположенных фигураций, сопровождающих побочную партию, обозначают присутствие Брамса. Стилизациями, ориентирующимися на оригинальные каденции Моцарта, являются, на наш взгляд, каденции Ф. Гульды к концертам *C dur* (K. 503) и *D dur* (K. 537)[35].

«Сплав стилей» автора и исполнителя наблюдается в каденции М.-А. Амлена к медленной части концерта K. 453[36]. Каденция основана на моцартовском тематизме, хроматизированные пассажные формулы близки его манере. Исполнитель несколько подчеркивает смелость тональных сдвигов (*Des*, *b*, *c*, *C*) и терпкость экспрессивных задержаний. В фактуре каденции используются приемы позднейших пианистических стилей (укажу, в частности, на особенности изложения вводных трелей), хорошо известных Амлену, но, естественно, незнакомых Моцарту (*примеры 286, 287*).
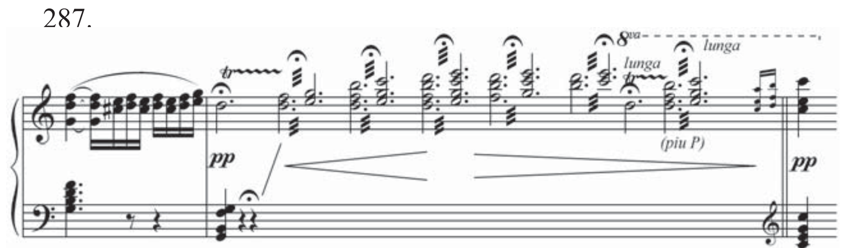
286. М.-А. Амлен. Каденция ко второй части Концерта K. 453 Моцарта



[35] Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) K.-G., Wien, Wiesbaden, 1957.
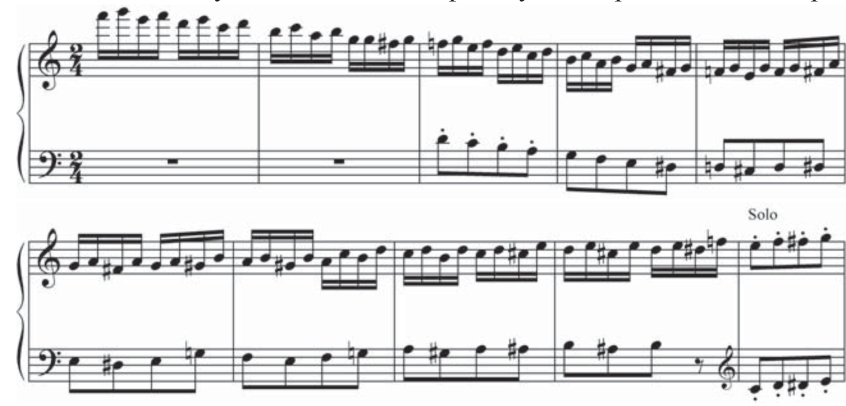
[36] Сочинена и исполнена 24 мая 1994 года (Монреаль).

287.
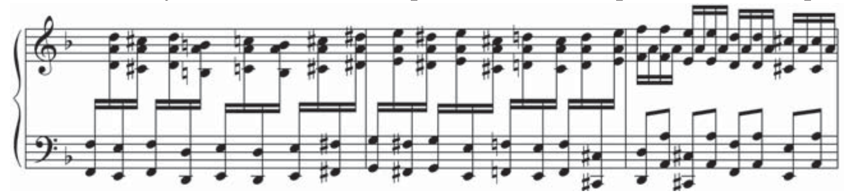


«Сплав стилей» демонстрируют также каденции Бузони к концертам № 9, 17, 19–25. Манера Бузони здесь совершенно иная, нежели в его обработках Баха. «Большой концертный стиль» пианиста под влиянием Моцарта тяготеет к «новой классичности» – ясности, лаконичности, графической прозрачности письма. Исполнитель соизмеряет масштабы каденций с особенностями формального строения концертов, избегает густых, монументальных звучаний, обильной педализации, модифицирует свои пианистические формулы с учетом специфики экономного пианизма Моцарта. С другой стороны, приметы моцартовского стиля здесь подвергнуты некоторому укрупнению, связанному с оркестровым стилем композитора, и умеренной фактурной модернизации. Приведу два образца, один из которых по стилю ближе к Моцарту (*пример 288*), а другой тяготеет к Бузони (*пример 289*).

288. Ф. Бузони. Каденция к финалу Концерта K. 467 Моцарта
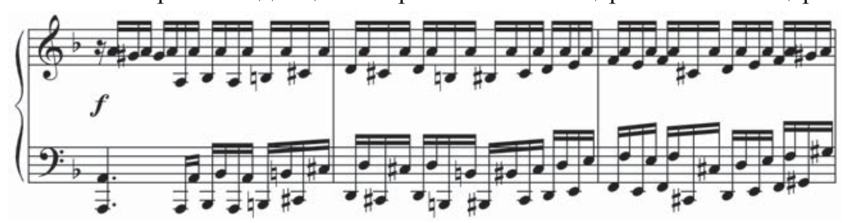


289. Ф. Бузони. Каденция к первой части Концерта K. 466 Моцарта
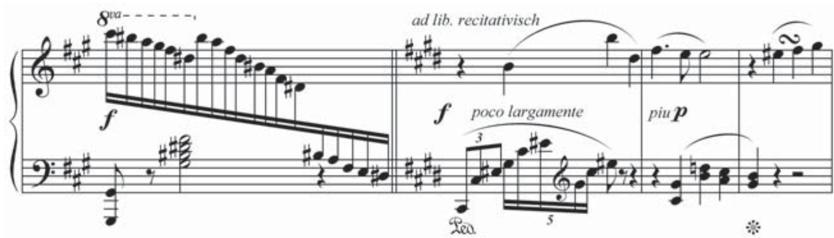


В сходной манере написаны развернутые каденции Р. Казадезюса и Д. Липпати (к концерту K. 467). В каденции последнего ощущается некоторое преобладание манеры исполнителя, но узнаваемые черты моцартовского стиля всё же различимы. В масштабной каденции К. Эшенбаха к первой части этого же концерта сделана попытка выйти за пределы исполняемого произведения, оставаясь в мире Моцарта,– пианист цитирует тему первого соло из концерта *d moll* (K. 466)[37]. Напомню: традиция цитирования идет от Ш. Алькана, поместившего тему финала Пятой симфонии Бетховена в каденцию его же Третьего концерта.

Каденции, отмеченные *стилистической модуляцией*, написаны Брамсом к концертам K. 466[38] и K. 491. Каденция к ре-минорному концерту начинается точной моцартовской цитатой (*пример 290*), но затем, в импровизационном изложении темы первого соло, Брамс переходит к фактурной модели своих интермеццо (*пример 291*).

290. Й. Брамс. Каденция к первой части Концерта K. 466 Моцарта



291.
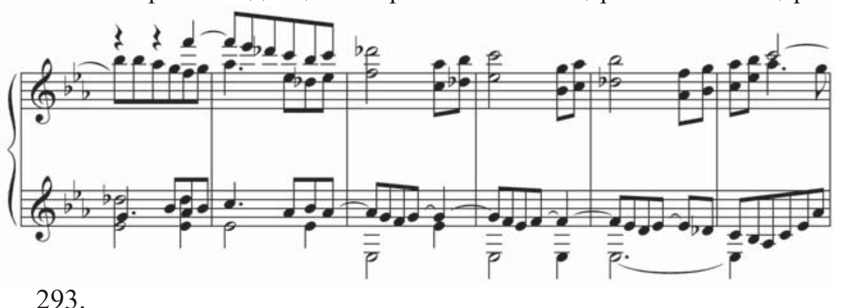


В каденции к до-минорному концерту переход к стилю Брамса осуществляется буквально после проведения темы первого соло: появляются типичные брамсовские сексты, широкие триольные фигурации аккомпанемента и, наконец, плотные октавно-аккордовые комплексы, подводящие к *Tutti* (*примеры 292, 293, 294*).
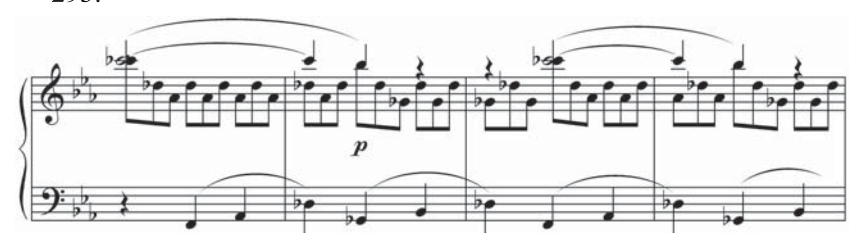
[37] CD ***Mozart.*** Piano concertos # 12 & 21. London Philharmonic Orchestra. Christoph Eschenbach. ROY 6412.

[38] В подзаголовке отмечено, что в нее включен материал, написанный Кларой Шуман.
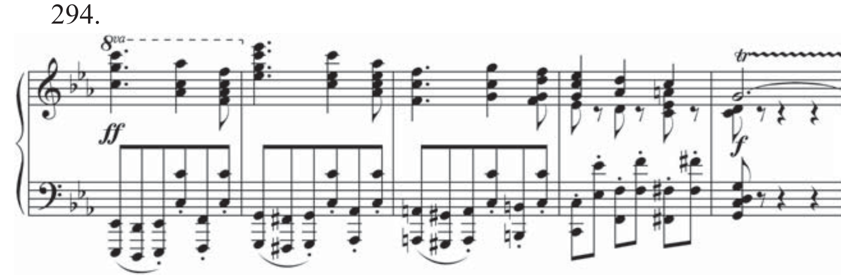
292. Й. Брамс. Каденция к первой части Концерта K. 491 Моцарта



293.



294.
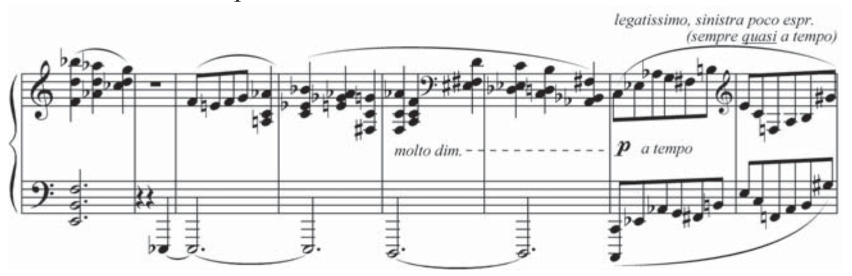


Действительно, этот концерт – сдержанно-сумрачный, масштабный, трагический – наиболее близок стилю самого Брамса. Может быть, поэтому его творческая фантазия далеко вышла за академические рамки стилизации.

Значительная стилевая модуляция содержится в каденции к этому же концерту, созданной М.-А. Амленом, который в строгом «барочном» изломе главной темы и экспрессивных моцартовских хроматизмах увидел предвосхищение додекафонной техники[39]. В каденции постепенно расшатываются тональные опоры, и после политонального эпизода возникает двенадцатитоновая серия, основанная на интервалике главной темы (*пример 295*).

[39] Сочинена 4 марта 1995 года.

295. М.-А. Амлен Каденция к первой части Концерта К. 491 Моцарта



При подходе к *Tutti* модуляция совершается в обратном порядке: диссонантные параллельные септимы смягчаются в сексты.

Стилистическая трансформация регистрируется с первых же тактов каденций Л. Годовского к концертам *A dur* (K. 488) и *c moll* (K. 491). Годовский в предисловии к изданию каденций к двойному концерту K. 365 пишет: «При сочинении каденций к первой и третьей части моцартовского концерта для двух фортепиано моей основной целью было использование тематического материала и пассажей концерта, и в то же время я позволил себе свободу в более современном применении гармонии, контрапункта, оттенков звука и фортепианных формул.
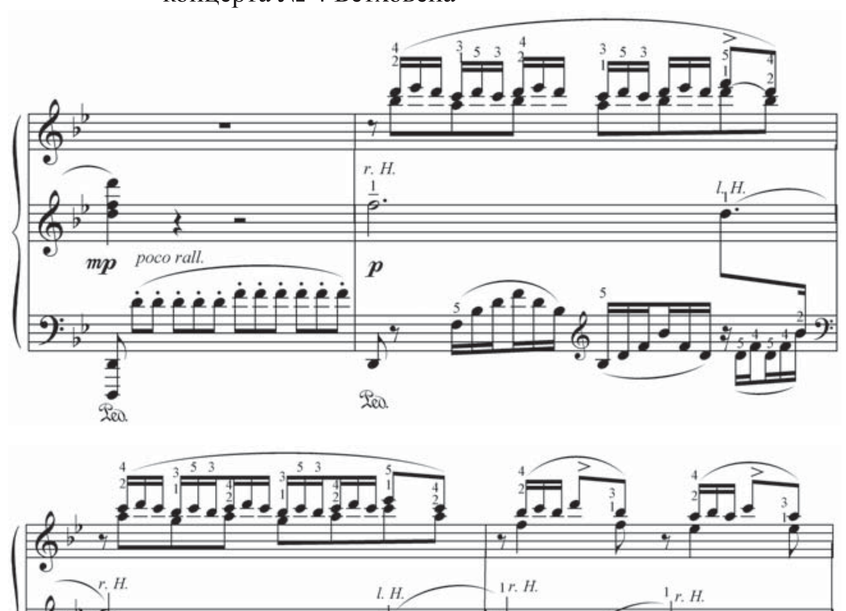
Введение свободной каденции в концерт можно считать привилегией, данной исполнителю для предоставления личного комментария на темы оригинала. Мнение о том, что исполнитель обязан подражать стилю, конструктивному мышлению и другим характерным чертам композитора, является заблуждением. Каденция дает возможность исполнителю раскрыть свои музыкальные, интеллектуальные, эмоциональные и духовные качества, обнаружить масштаб своих знаний, уровень логики и степень вдохновения.

Очевидно, что экстравагантная и несоразмерная демонстрация какого-либо из этих качеств в худшем случае способна нарушить гармонию каденции и концерта. Но есть только одна эстетическая причина в оправдание подобострастной имитации композиторского стиля – этический запрет свободного функционирования воображения исполнителя.

В конце концов, в каденции исполнитель рассчитывает передать свою субъективную интерпретацию произведения, в противоположность требованиям большей объективности, господствующим в его основных разделах»[40].

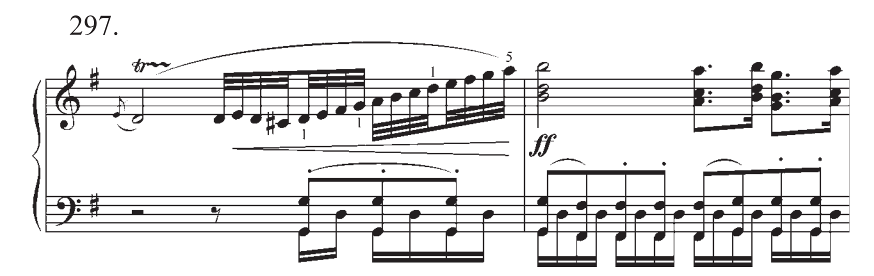
Почерк Годовского сразу узнаваем: значительные масштабы каденций, плотная, но в то же время прозрачная и изысканно полифоничная фактура, изобретательные пианистические формулы, основанные на тончайшей координации обеих рук и весьма далекие от моцартовского стиля. Сдерживающее воздействие стиля Моцарта сказывается только в том факте, что в каденции к Четвертому концерту Бетховена пианист еще более раскрепощает свою фантазию и предлагает сложнейшие полифонические соединения тем в импозантном фактурном обрамлении (*примеры 296, 297*).

296. Л. Годовский. Каденция к первой части Фортепианного концерта № 4 Бетховена



[40] **Godowsky L.** Foreword // Two Cadenzas to W. A. Mozart's Concerto Es for Two Pianos. N.Y.: Carl Fisher, 1921.
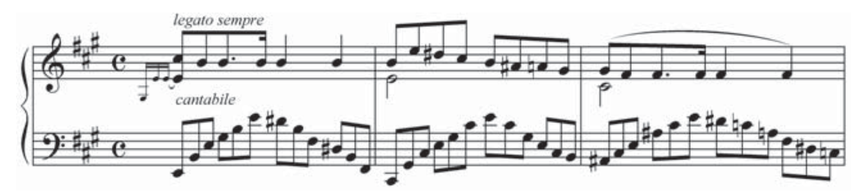
297.



Каденция к финалу концерта К. 491 сделана Годовским в виде развернутого фугато, на которое пианиста вдохновили не только его любовь к полифонии, но и, возможно, полифонические черты позднего стиля Моцарта. Попутно отмечу великолепное четырехголосное фугато – каденцию Г. Гульда к первой части концерта ор. 15 Бетховена, в которой соединяются основные темы части[41]. Гульд, вероятно, идет по пути, проложенному самим Бетховеном, который в каденции к своему Второму фортепианному концерту весь первый раздел организует в форме фугато.

Значительно проще, чем у Годовского, стилистическая трансформация, которую предлагает Р. Йозефи в каденции к концерту К. 488. Но гораздо проще и его пианистический стиль, где моцартовский тематизм предстает в откровенно романтическом изложении (*пример 298*)[42].
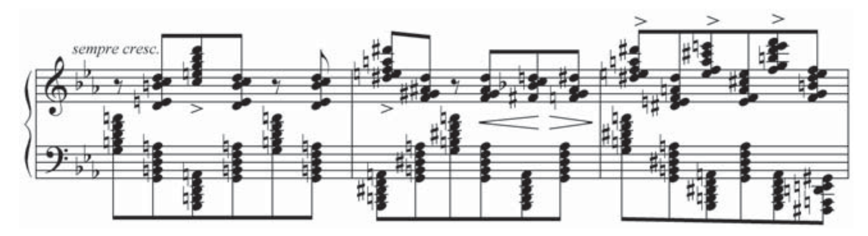
298. Р. Йозефи. Каденция к первой части Концерта К. 488 Моцарта



Радикальное вторжение современного мышления в моцартовскую партитуру представляет каденция М.-А. Амлена ко второй части концерта К. 271[43]. Ритм здесь постепенно обособляется от интонации, и тема обрастает диссонантными комплексами, исполняемыми на предельном фортиссимо (*пример 299*).

[41] Публикация издательства *Barger & Barclay*, 1958.
[42] *G. Schirmer, N.Y.,* 1882.
[43] Сочинено 24 октября-10 ноября 1997 г. (Стамбул-Калгари).

299. М.-А. Амлен. Каденция ко второй части Концерта К. 285 Моцарта



Этот исполненный трагической дисгармонии фрагмент буквально взрывает просветленную скорбь *Andantino*.

Закончим на этом наш далеко не полный обзор каденций к концертам Моцарта. Прослеживая взаимодействие стилистически устойчивого объекта (произведений Моцарта) со стилистически изменчивым (каденции музыкантов разных стилей и эпох), мы могли убедиться, что применение метода трансформации здесь происходит таким же образом, как и в транскрипторской сфере. Теперь обратимся еще к одному родственному явлению – жанру концертных фантазий на оперные темы.

7. Стилистические трансформации в концертных фантазиях

Концертные фантазии на оперные темы относятся к области композиторского творчества. Но в то же время это жанр инструментального искусства, в котором свое композиторское дарование (или его отсутствие) демонстрировали многие представители исполнительского цеха. Именно *соотношение композиторского и инструментально-исполнительского таланта, характерное для того или иного автора, определяет своеобразие стилистических взаимодействий в этой области*.

Важнейшую роль играет цель, которую ставит перед собой автор фантазии. У «братии рояльных акробатов» она нередко заключалась в демонстрации своих технических достижений, мастерства владения инструментом. Такое «творчество» нередко носило комбинаторный характер – изложение тем подгонялось под привычные для исполнителя эффектные фактурные модели. Это сугубо ремесленная работа, в результате которой появлялся некий эрзац авторского произведения.

Огромное количество подобной продукции оставили представители так называемого «блестящего стиля», господствовавшего на концертной эстраде в первой половине XIX века. Фортепианный репертуар этого времени был буквально наводнен вариациями, рондо, фантазиями, салонными пьесами с характерными подзаголовками: *brillante* или *brillantes di bravura*, в которых, как говорил Шуман, «самодовольное порхание» формульных пассажей, переходящих из сочинения в сочинение, от автора к автору, скрывало весьма убогое содержание. Общеупотребительный «пассажный фонд», непомерно разросшаяся интонационно нейтральная и стилистически недифференцированная «соединительная ткань», обильно заполняла пустоты между любимыми мелодиями из популярных опер.

Как правило, это были фантазии дивертисментного типа, скроенные по одному шаблону: блестящая интродукция и цепочка вариаций на одну или несколько тем, выстраиваемых по принципу фактурной драматургии. Они практически лишены индивидуального начала, лишены *своего стиля* и представляют лишь инструментальный стиль соответствующей эпохи. Например, Большая фантазия и вариации на любимые темы из оперы «Вильгельм Тель» Дж. Россини, ор. 28 Т. Дёлера вполне могла бы принадлежать и Тальбергу. Ее начало – патетическое соло левой руки с расширяющимися октавными скачками, при варьировании темы используется прием игры «в три руки», фактурные формулы отличаются большой устойчивостью, доходящей до монотонии, музыкальная драматургия и интонационное развитие подменяются аналогом диминуирования и колорирования.

Весьма показателен отбор и сочетание разрабатываемых тем. Здесь также господствует дивертисментный принцип. Рассмотрим, в частности, план Блестящей фантазии на мотивы из оперы Моцарта «Дон-Жуан», ор. 186 А. Герца. В ней шесть разделов: (1) интродукция на мотиве арии Лепорелло, (2) ария дона Оттавио *“Il mio tesoro”*, (3) менуэт, (4) серенада, (5) ария Церлины *«Batti, batti»* , (6) ария Дон-Жуана из первого акта. Этот «букет мелодий» никак не отражает драматургии оперы и не несет семантической нагрузки, в нем преобладают номера дивертисментного характера. Ор. 42 Тальберга – Большая фантазия на Серенаду и Менуэт из оперы «Дон-Жуан» Моцарта – демонстрирует тот же принцип выбора тематизма.

Некоторое несущественное различие просматривается в индивидуальных технических предпочтениях авторов. Так *Petite Fantaisie sur la “Norma” de Belliny*, ор. 40 Дёлера отличается от *Grande Fantasia e variazioni sulla Norma (Bellini)* ор. 12 Тальберга более скромными пианистическими масштабами, что, может быть, и послужило причиной появления нюансов в определении их жанра – *Petite* и *Grande.* «Порхающая» техника Герца уступает в импозантности технике Тальберга. Но всё же фрагменты подобных опусов, принадлежащих разным авторам, легко соединяются воедино без какого-либо стилистического отторжения. Это настоящий пример ***метатекста***, но метатекста очень своеобразного, имеющего инструментальное происхождение, демонстрирующего инерционность инструментального фактора и ***текстообразующую роль инструментальной моторики***. По поводу стилистических взаимодействий здесь можно говорить лишь о влиянии «жанрового стиля» фантазии-дивертисмента, обладающем отмеченными нами закономерностями, прежде всего, инструментального плана.

У авторов, композиторское дарование которых соизмеримо с их пианистическим мастерством, и особенно у выдающихся композиторов-пианистов, трансформация происходит на уровне замысла. Из партитуры оперы выбираются такие темы или фрагменты, которые представляют собой узловые моменты драматургии. Их последовательность может отличаться от исходной. В результате возникает новое драматургическое единство, развивающее отдельные линии оригинала. Композиторский и пианистический стиль транскриптора преобразует отобранный тематизм, но потенциальная направленность подобного преобразования содержится в оригинале. О. Левашёва отмечает, что приподнятой патетике парафраз и фантазий Листа на темы Беллини и Мейербера способствовал сам сюжет (добавлю – и музыка) этих опер. В то же время Глинка, обратившись к лирическим темам «Сомнамбулы», «сумел передать прежде всего пленительную сладость итальянского мелоса, красоту оперного бельканто»[44] . Итак, этапы стилевой трансформации здесь можно обозначить следующим образом: (1) отбор тем, (2) их компоновка, (3) их обработка.

Фантазии, обладающие индивидуальным замыслом и драматургией, не остаются безразличными к воздействию «жанрового стиля». В них можно встретить и традиционную интродукцию, и варьирова-

---

[44] ***Левашёва О.*** Ференц Лист: молодые годы. С. 254.

ние тем, и виртуозное заключение. Однако все разделы многочастной формы получают содержательное наполнение, обусловленное их местом в общей концепции произведения. Также художественно оправданной становится инструментальная сторона, несмотря на все технические сложности приобретающая служебный характер.

Поучительным примером взаимодействия стилистической триады – автора оригинала, автора фантазии и «жанрового стиля» – являются мастерские, блестяще написанные концертные фантазии П. Пабста по операм Чайковского («Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама»), одобренные самим Чайковским и Листом[45]. Пабст, несомненно, продолжает листовскую трактовку жанра. Это касается выбора драматургически важных тем опер, их искусной обработки, виртуозного фортепианного стиля и даже обозначений жанра (*Illustrations, Réminiscences*). Кроме того, он обладает великолепной полифонической техникой, сочиняя к темам выразительные контрапункты и соединяя, например, в фантазии «Евгений Онегин» Вальс из второго действия и Ариозо Ленского. Здесь также прослеживается традиция Листа, который в фантазии «Сомнамбула» (по Беллини) совместил темы арий тенора (Эльвино) и сопрано (Амина). Пабст прекрасно чувствует колористические возможности рояля и использует их с максимальной полнотой – от легких, бесплотных, сверкающих и журчащих звучностей до повелительно-грозных, мощно резонирующих комплексов. Его фактура чрезвычайно разнообразна и, несмотря на значительную сложность, пианистична.

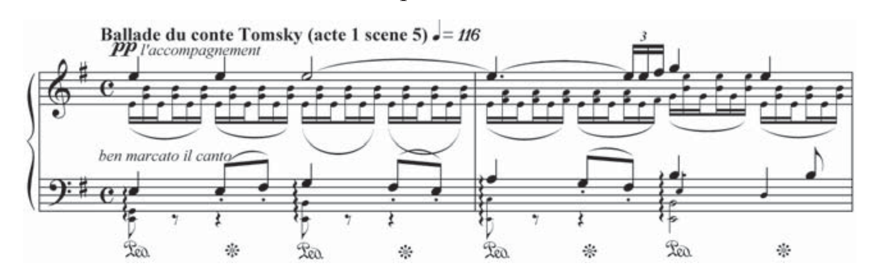
Очевидно, фортепианный стиль Пабста импонировал Чайковскому, потому что именно к таким звуковым эффектам стремился композитор в своих масштабных концертных произведениях, но, не будучи концертирующим пианистом, не всегда достигал желаемых результатов (хорошо известно, что его фактурные решения, при всей нацеленности на пианистичность, не всегда практичны и удобны). Особенности фортепианного письма Чайковского узнаются в прекрасной подаче мелодического материала, в подголосочной полифонии, в кружевной вязи фигураций, в октавно-аккордовых мартеллатных комплексах.

Симфоничность мышления автора «Пиковой дамы», его искренняя, открытая эмоциональность, как нам кажется, менее близки Пабсту. За внешним слоем фортепианной риторики, за «фактурными бурями» чувствуется трезвый, рациональный расчет и уверенная рука опытного мастера.

[45] См.: ***Меркулов А.*** [Предисловие] // Пабст П. Четыре концертных парафразы на темы произведений П.И. Чайковского. М., 2004.
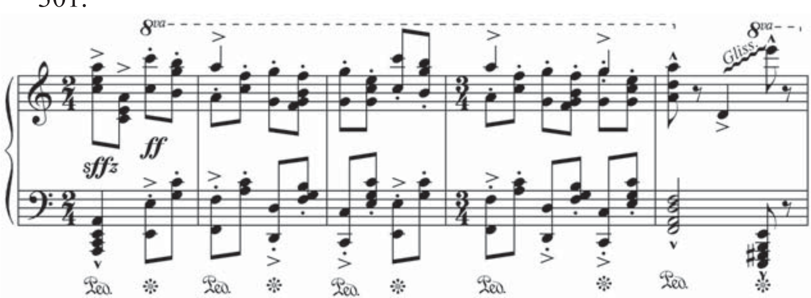
Рассмотрим подробнее его Иллюстрации к «Пиковой даме». Патетическая интродукция основана на роковом лейтмотиве «трех карт», который то грозно, то таинственно проходит в басу, сопровождаемый вихревыми пассажами. Здесь использована музыка из III акта (сцена 19). Замечательная драматургическая (и полифоническая) находка Пабста – соединение тем Баллады Томского и оркестрового вступления «сцены у Канавки» (*пример 300*).

300. П. Пабст. Иллюстрации к «Пиковой даме» Чайковского



Переход к Арии Германа из I акта (сцена 2-я) «Я имени ее не знаю», представляющий лирическую линию оперы, строится на тревожных начальных тактах сцены в спальне графини (акт II, сцена 16-я). После такой концентрированной экспозиции основных сюжетных узлов следует интермедия – цепочка искусно орнаментированных вариаций на дуэт Прилепы и Миловзора, где звуковое мастерство пианиста предстает в самом привлекательном свете. В безмятежное завершение вариаций внезапно врывается страстное признание Германа («Дай умереть, тебя благословляя»), эмоциональное напряжение нарастает, переходя во взволнованные реплики Лизы (акт III, сцена 21-я), сопровождаемые «темой любви», звучащей в «виолончельном» регистре. Но далее происходит досадный драматургический сбой. «Иллюстрации» завершает хор игроков из III акта, изложенный с такой пианистической удалью и шиком, что трагические коллизии партитуры Чайковского поглощаются внешним виртуозным напором (*пример 301*).
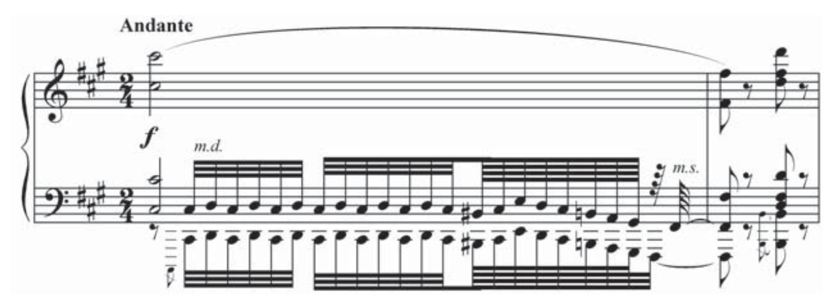
301.



Происходит кардинальная трансформация замысла, его перевод во внешний, декоративный ряд. Попутно замечу, что бравурные заключения характерны для *всех* фантазий Пабста, независимо от содержания оригиналов. Так заканчиваются концертные парафразы на темы из «Евгения Онегина», «Спящей красавицы», Большая фантазия на оперу «Мазепа», Реминисценции об опере «Демон» А.Г. Рубинштейна[46]. Видимо, во всех этих случаях блестящий пианист берет верх над композитором, он, в конце концов, попадает в плен к жанровым закономерностям концертной фантазии и вспоминает о необходимости завоевать благосклонность публики. В результате «лирические сцены», драматический и сказочный сюжеты получают достаточно шаблонное завершение.

Но каноны «жанрового стиля» также, в свою очередь, способны модифицироваться, испытывая семантическую нагрузку художественного замысла. Например, в Фантазии М.А. Балакирева «Воспоминания об опере «Иван Сусанин» Глинки» интродукция превращается в эпический зачин, своеобразный эпиграф фантазии, основанный на интонациях реплики Сусанина «Страха не страшусь» (*пример 302*).

302. М. А. Балакирев. Воспоминания об опере «Иван Сусанин» Глинки



[46] Кроме фантазий, перу Пабста принадлежит любопытный образец транскрипций – Études *pour la main gauche sur des thémes célébres* (Лист, Йенсен).



В листовском «Дон-Жуане» варьирование темы дуэттино переносит ее в сферу демонической скерцозности. *Aida-Paraphrase*, нарушая законы жанра, заканчивается истаивающим пианиссимо[47]. Трагически тихо завершает Камерную фантазию на темы из оперы «Кармен» Ф. Бузони. Эти образцы свидетельствуют о том, что закономерности жанра концертной фантазии, выработанного в исполнительской практике виртуозов, обладают достаточной гибкостью, когда автор способен пожертвовать внешней эффектностью и импозантностью для наиболее последовательного воплощения художественной идеи.

Жанр концертной фантазии имеет не только исторический интерес. В нем воплощен богатейший опыт выдающихся мастеров пианизма, который, несомненно, актуален и для современных исполнителей. Поэтому можно только приветствовать возрождение в концертной практике этого полузабытого репертуарного слоя, который должен занять свое законное место в реально звучащей на концертной эстраде истории музыки.
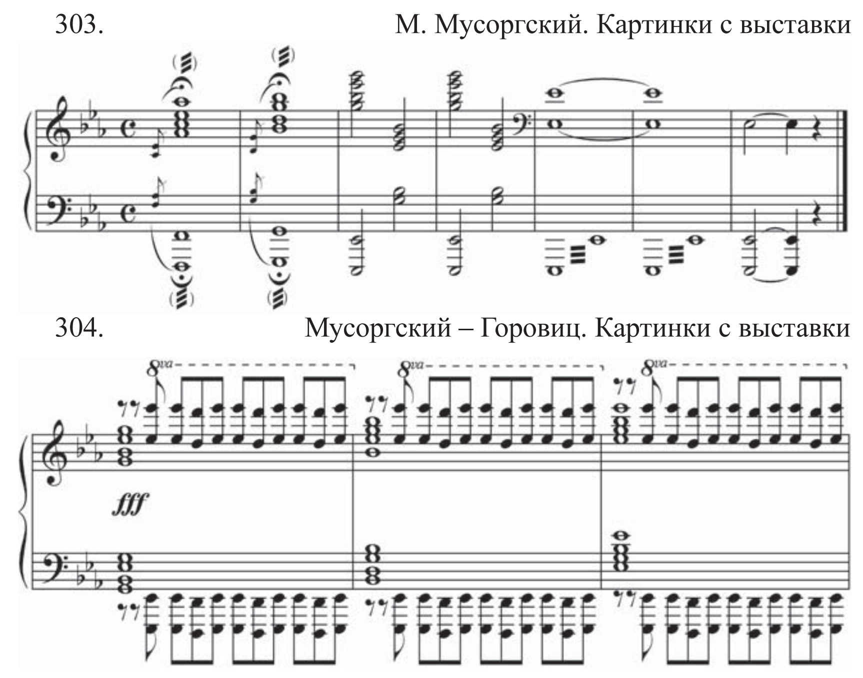
8. Традиция виртуозных импровизаций

Завершая главу о стилистических взаимодействиях в транскрипторской сфере, обратимся к своеобразным явлениям, которые непосредственно связаны с традицией виртуозных импровизаций. Это, прежде всего, легендарные концертные номера – исполнительские редакции, транскрипции и фантазии Горовица, не зафиксированные автором в нотной графике. Они являются органическим продолжением его блестящего исполнительского дарования. Поэтому представляется правомерным рассматривать их в единстве с культурно-историческим контекстом, с исполнительским стилем пианиста, с типом его виртуозности – словом, со всеми компонентами, влияющими на трансформацию исходного материала.

[47] Правда, указывая возможную купюру коды, Лист предусмотрел и другой, более традиционный вариант окончания.

Горовицевская версия (а по сути – транскрипция) «Картинок» соотносится с оригиналом Мусоргского так же, как нарядная оркестровка «Бориса Годунова», сделанная Римским-Корсаковым, – с авторской партитурой. В. Чинаев совершенно справедливо пишет по этому поводу: «Цикл Мусоргского у Горовица декоративно красив. Пожалуй, даже слишком декоративен и слишком красив для того, чтобы в нем сохранилась смысловая глубина. Но именно в такой эффектной, броской, внешней стихии концепция Горовица эстетически органична. Здесь присутствует золотое равновесие цели и точно отобранных средств. И на всем — печать горовицевского обаяния, которым руководит культивированный инстинкт пианиста. Кажется, что Горовицу и вовсе не интересна какая-либо рефлексия: отказываясь от психологического подтекста „Картинок", он отвоевывает у Мусоргского *сугубо фортепианную стихию*»[48]. Сравним, в частности, последние такты произведения в оригинале (*пример 303*) с ретушью Горовица (*пример 304*)[49]:

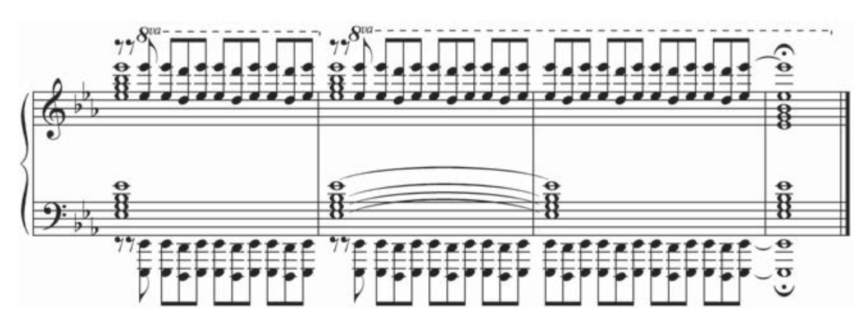
303. М. Мусоргский. Картинки с выставки



304. Мусоргский – Горовиц. Картинки с выставки

[48] ***Чинаев В.*** Модест Мусоргский. Картинки с выставки // Audio Music. 2001. № 4 (Курсив мой. – Б.Б.).

[49] Обработка Горовица дается по расшифровке Кристиана Йенсена, сделанной с записи цикла, осуществленной фирмой ***RCA*** (60 449-2-RG).



Интересно, что при работе над своей редакцией «Картинок» Горовиц пользовался партитурой сочинения в оркестровке М. Равеля (1922 г.), о чем сообщает Г. Пласкин. Перерабатывая Пятнадцатую рапсодию Листа, пианист ориентировался на оркестровые эффекты «Ракоци-марша» Г. Берлиоза[50]. На транскрипцию Цыганской песни из «Кармен», вероятно, могла повлиять скрипичная Концертная фантазия Сарасате, которую в молодости Горовиц неоднократно исполнял с Натаном Мильштейном. Виртуозная обработка марша Сузы *"Stars and Stripes Forever"* имеет своим прообразом звучание военного духового оркестра. Всё это свидетельствует о том, что идущая от Листа оркестровая трактовка фортепиано близка Горовицу. К Листу восходит также смелое и эффективное употребление крайних регистров инструмента – то, что Я. Мильштейн называл способом «колористического обогащения». Их на редкость изобретательное использование придает транскрипциям Горовица эстрадную броскость и почти зримую рельефность образов. Его обработки «Пляски смерти» Сен-Санса – Листа и Второй рапсодии Листа настолько картинны и динамичны, что вызывают у автора этих строк ассоциации, может быть субъективные, с миром диснеевских мультфильмов 30-х годов.

Горовицевский «триллер» – «Пляска смерти» – по «сюжету» может напомнить пародийно-инфернальную диснеевскую «кинотранскрипцию» «Шествия гномов» Грига – *"Skeleton Dance"* (1929 г.), с которой начинается знаменитый мультипликационный сериал «Забавные симфонии» (*Silly Symphonies*)[51]. У Диснея – это ночь на кладби-

[50] ***Plaskin G.*** Horowitz: A biography of Vladimir Horowitz. N.Y., 1983. P. 250, 251.
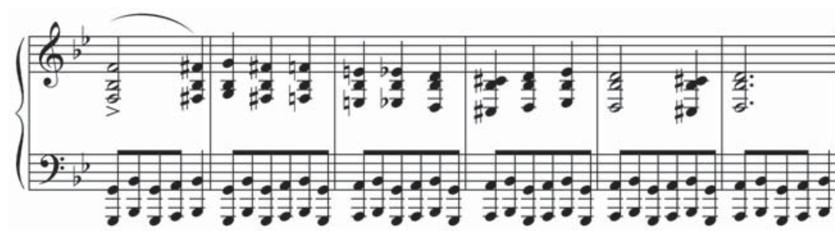
[51] Это первая в истории кино «мультипликационная транскрипция» музыкальной классики. Художник этого шестиминутного фильма – Аб Айвек (*Ub Ywerk*), аранжировщик музыки – Карл Стелинг (*Carl W. Stalling*).
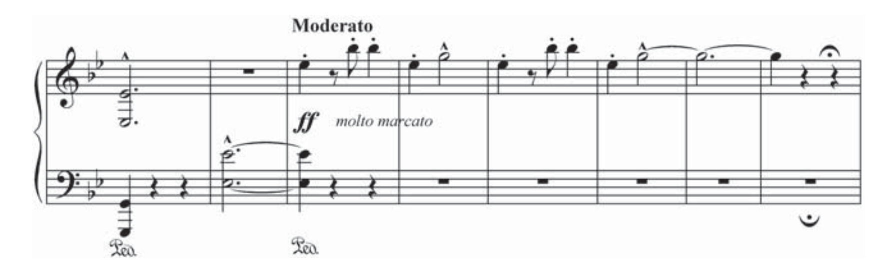
ще, где после полуночи разверзаются гробы и начинается гротескный шабаш мертвецов. Основная хроматическая тема «Шествия» выколачивается ожившим скелетом при помощи костей, как на ксилофоне, на грудной клетке лежащего остова. Другой «музыкант», превратив черного кота в некое подобие виолончели, исполняет на нем пассажи *quasi glissando*. Зловещая пляска-шествие разрастается и приобретает безудержный характер. Но вот раздается крик петуха, возвещающий рассвет, и нечисть проворно прячется. С последним ударом оркестра захлопываются крышки гробов.

Транскрипция Горовица, по сравнению с транскрипцией Листа, которая служит ему основой, инструментована еще более изобретательно и эффектно. Инструментальная палитра чрезвычайно разнообразна: звучания то таинственно-шелестящие, бесплотные, то массивные, устрашающие, то острые, колкие – костяной четкости; вспышки внезапных *sforzando* в предельно высоком регистре, грозные *marcato* басов, оголенно-беспедальная россыпь пассажей и выплывающие из педального гула мрачные мистические тембры. Приведем здесь сопоставление фортепианных инструментовок варианта Горовица с листовским оригиналом одного драматургически важного фрагмента (утренний «крик петуха», разгоняющий наваждение), которое может дать некоторое представление о направленности корректив, произведенных пианистом (*примеры 305, 306*).



305. Сен-Санс – Лист. Пляска смерти
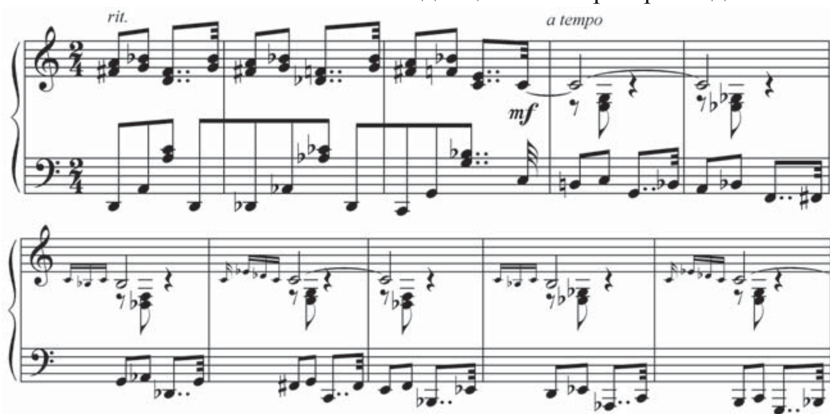




306. Сен-Санс – Лист – Горовиц. Пляска смерти

Качество пианистической выделки, изобретательность фортепианной инструментовки в обработке Горовица не поглощаются содержанием, не уходят на второй план, а напротив – всегда заметны, демонстративны, победительны в своем уникальном мастерстве. Это отнюдь не пустое виртуозничество, не бутафорский демонизм расхожих штампов, а подлинная виртуозность, доступная немногим. Она *активна* и обладает значительным *трансформирующим потенциалом*. Несколько внешняя картинность симфонической поэмы Сен-Санса была переработана Листом в серьезном ключе, и транскрипция, как и обработка вальса из «Роберта-дьявола», заняла свое место среди оригинальных листовских произведений, представляющих сферу зловещей скерцозности. Буквально все фактурные изменения Горовица преследуют цель сделать достаточно строгое изложение Листа более красочным, броским, рельефным, наглядно-зримым. И над всем витает дух запредельной виртуозности, обманчивой легкости мастерства, которой так отличается исполнение этой пьесы самим Горовицем. В артистически-органичной непринужденности присутствует ощутимый *оттенок игры*, *иронии* по отношению к романтической инфернальной фантастике – слишком уж она декоративна, подчеркнута, гротескно-преувеличена. Здесь господствует не мрачный ужас *"Totentanz"* Листа или глубокий экзистенциальный трагизм «Песен и плясок смерти» Мусоргского, а поэтика великолепно сделанного пародийного триллера, каких будет немало в искусстве XX века.
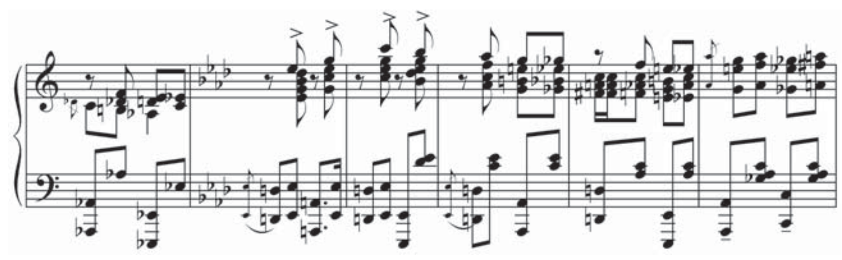
«Солнечная сторона» романтического демонизма – стихия народной праздничной танцевальности, представленная на многих страницах Венгерских рапсодий Листа, также трансформируется под пальцами виртуозов XX столетия. Так в записи Второй рапсодии Листа, сделанной Рахманиновым в 1919 году, зажигательная жизнерадостная *Friska* внезапно омрачается в каденции, вставленной исполнителем перед кодой[52]. Гармонически усложненная, полифонизированная каденция кардинально меняет эмоциональный тон сочинения. Контрапунктом вторгается горделиво-сосредоточенная вступительная тема, и тематизм второго раздела теряет ладовую определенность, переходя в сферу недоброй скерцозности, так характерную для творчества Рахманинова (*пример 307*).

307. С. Рахманинов. Каденция ко Второй рапсодии Листа



Полифоническое соединение двух тем финала, имеющееся в листовском оригинале приобретает довольно мрачный оттенок (*пример 308*).

308.



[52] Традиция вставной каденции перед кодой Второй рапсодии идет от учеников Листа. В качестве примера укажу каденцию Э. д'Альбера (издательство Schott, ED 06414). Известны также каденции А. Корто, А. Бренделя (B. Schott's Söhne, Mainz 06433), Э. Вайлда, Д. Мацуева.

Демоническая виртуозность, несомненно, присутствующая в исполнении Рахманинова, направлена не вовне, а вглубь. Второй план, возникающий в результате такой трансформации, бросает неожиданный свет на следующую после каденции ликующую (у Листа!) коду: возникает впечатление какого-то «веселья на краю пропасти», подспудного трагизма. «Воля к трагическому», присущая Рахманинову, драма мировой истории, совершающаяся на его глазах и непосредственно его коснувшаяся, явственно читаются в подобной нетрадиционной трактовке.

Иной характер носит исполнение этого произведения Горовицем. Редакторские вторжения в нотный текст Листа, которые он себе позволяет, настолько значительны (особенно во *Friska*), что получившийся вариант вполне может называться транскрипцией.

В отличие от интерпретации Рахманинова, второй раздел рапсодии у Горовица наполнен радостной энергией и светлым юмором, приобретающим иногда настолько бурлескный характер, что вновь возникают ассоциации из мира зрелищных искусств. Обработка рапсодии была сделана в 1952 году, но стилистические влияния, которые в ней прослеживаются, относятся к 30–40-м годам и связаны с развлекательными жанрами, популярными в Америке. В конце 20-х – начале 30-х годов на Бродвее ставятся многочисленные водевили, эстрадные ревю, формируется жанр мюзикла, классические образцы которого, относящиеся к послевоенному периоду, нередко основывались на литературных шедеврах (в «облегченном» варианте) и отличались высоким, часто виртуозным, уровнем исполнительского мастерства. 30-е годы – эпоха расцвета американской эксцентрической музыкальной комедии, начавшаяся в 1929 году фильмом «Бродвейская мелодия» (режиссер Гарри Бомонт) – первым звуковым фильмом, который в 1930 году получил премию «Оскар». В 1933 году с появлением фильма «Танцующая леди» (*"Dancing Lady"*) восходит звезда блистательного эксцентрика, виртуоза степа Фреди Астера[53]. Уолт Дисней продолжает выпускать новые серии «Забавных симфоний», в которых динамичный изобразительный ряд детально следует за всеми «событиями» используемых музыкальных партитур (кстати, один из сюжетов сериала построен именно на юмористической трансформации Второй рапсодии Листа). В создании его следующего му-

[53] См.: ***Mueller J.E.*** Astaire Dancing: The Musical Films. Edition Alfred A. Knopf, 1985.

зыкального фильма – «Фантазия» (1940 г.) – участвует Л. Стоковский, записавший к нему с Филадельфийским оркестром произведения Чайковского, Мусоргского, Стравинского, Бетховена, Понкьелли, Баха, Дюка и Шуберта. Все отмеченные явления характеризуются высочайшим профессиональным мастерством и имеют развлекательную направленность.

Транскрипция Горовица и ее исполнение органично вписываются в этот ряд. «Фортепианная акробатика» – так Г. Пласкин назвал в монографии о Горовице главу о транскрипциях пианиста[54]. Это определение полностью подходит к виртуозному разделу рапсодии, который Горовиц переработал с невероятным пианистическим мастерством и поистине дьявольской изобретательностью. Его версия многократно превосходит по трудности листовский оригинал и сугубо индивидуальна. Она рождена потрясающим чувством возможностей инструмента, умением их эффективно использовать, совершенным владением клавиатурной топографией и точнейшей прилаженностью к ней. В этом смысле искусство Горовица, несомненно, находится в области *центростремительной тенденции* в ее индивидуальном воплощении, свойственном *только* Горовицу, его психофизике, его уникальному техническому аппарату. Как и другие его обработки, рапсодия не имеет канонического, окончательного текста. Текст варьировался при каждом исполнении, и пианист не поверял свои транскрипции нотной бумаге, так как, во-первых, считал, что это невозможно, а во-вторых, приберегал их для собственных концертов, устраняя таким образом конкурентов[55]. Уже при жизни маэстро его транскрипции стали любопытным примером виртуозного пианистического творчества, которое последующие виртуозы пытались и пытаются, с разной степенью успешности, активно усваивать, многократно прослушивая записи пианиста и фиксируя их с большей или меньшей точностью в письменном виде[56].

В обработке Горовица корректируется не только фортепианное письмо Листа, но происходит и *образная трансформация произведения*, Подобно тому как в большинстве мюзиклов упрощаются сюже-

[54] См.: ***Plaskin G.*** Op. cit. P. 249-252.
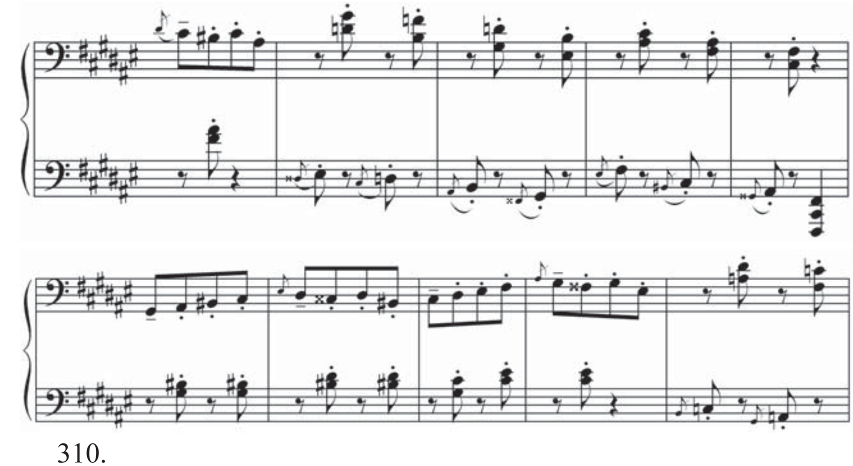
[55] Все существующие варианты исполнения отмечены в книге Пласкина.

[56] Обработки Горовица стали входить в обязательный репертуар даже некоторых международных конкурсов: например, Конкурса пианистов имени Горовица в Киеве. Каденция Рахманинова ко Второй рапсодии Листа, рассмотренная выше, также не зафиксирована автором в нотном тексте.
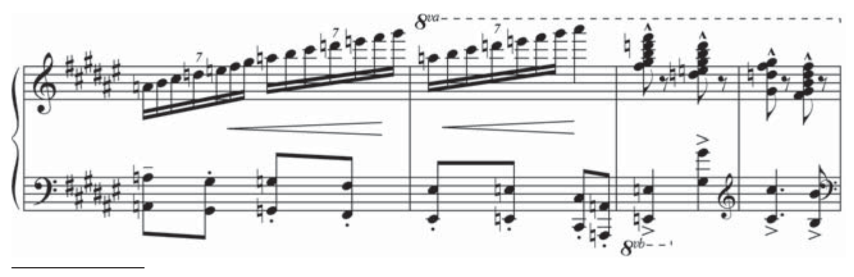
ты высокой литературы, а в диснеевских мультфильмах музыкальная классика предстает в адаптированном виде, рапсодия у Горовица из сферы народного музыкального эпоса переходит в область увлекательного музыкального представления. Критики сразу отметили это обстоятельство. Обозреватель *“Musical America”* писал: «Произведение, несомненно, предпочтительней в своем оригинальном виде. Но никто из слушавших исполнение не сможет упрекнуть Горовица за то, что он представил его в своей манере»[57].

Эта манера действительно уникальна. В фортепианной инструментовке Горовица подчеркнуты регистровые контрасты образов, и забавные детали, намеченные Листом, заострены до такой степени, что в воображении слушателя невольно возникают проворные и проказливые персонажи Диснея (*примеры 309, 310*)[58].

309. Лист – Горовиц. Вторая венгерская рапсодия
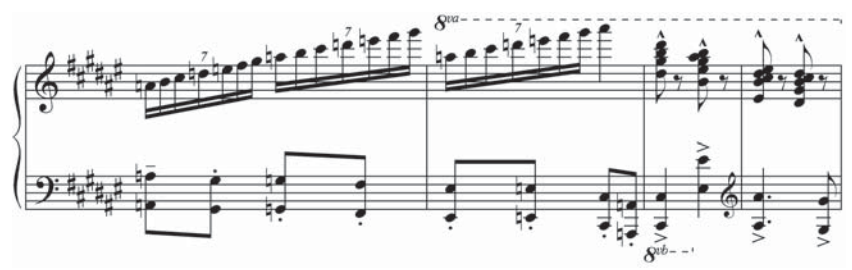


310.
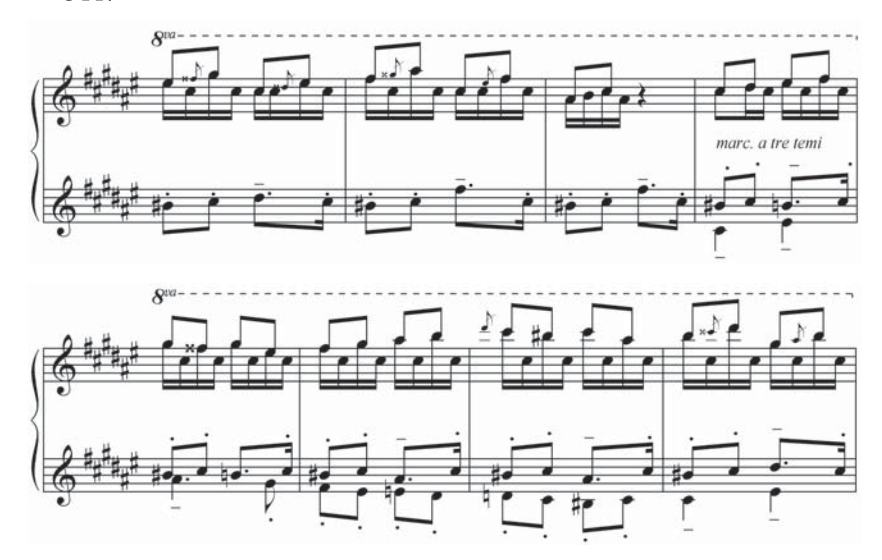


[57] Цит. по: ***Plaskin G.*** Op. cit. P. 252.

[58] Примеры даются по публикации издательства ***Pellisorius Editions*** *(Portland, Oregon).*



К двум темам, проходящим у Листа в контрапунктическом соединении, Горовиц остроумно добавляет еще одну (*пример 311*).

311.



Показывая приведенный фрагмент критику Ирвингу Колодину (*Irving Kolodin*), Горовиц комментировал это следующим образом: «Никаких изменений в гармонии и темах оригинала, но посмотрите, что я тут делаю,– не правда ли забавно?» – «Забавно»,– согласился ошеломленный Колодин[59].
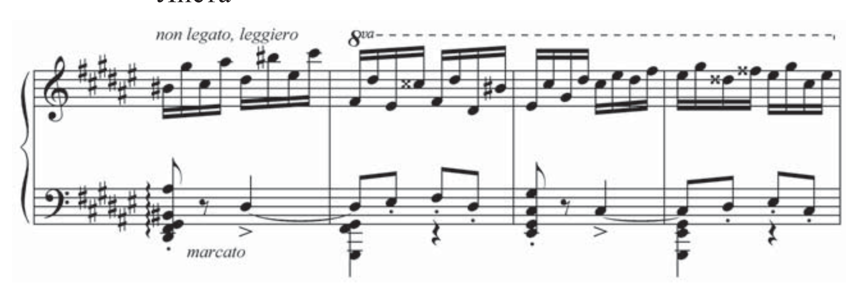
Круг ассоциаций, вызываемый рассмотренными обработками Горовица, несколько иной, чем у романтиков XIX века. Но само наличие *содержательных* ассоциаций, а также редчайший уровень пианизма позволяют квалифицировать его виртуозность именно как

[59] Цит. по: ***Plaskin G.*** Op. cit. P. 248.

трансцендентную. Демонизм в представленных примерах сдобрен в духе XX столетия изрядной долей иронии и юмора, что придает ему другой оттенок, по сравнению с подавляюще-серьезным демонизмом романтических виртуозов, сопряженным с этической проблематикой[60]. Однако в нем также присутствует стихийная сила, захватывающая слушателей, иррациональная легкость преодоления сложнейших технических проблем, завораживающая профессионалов.

В заочное соревнование с Рахманиновым и Горовицем вступил современный виртуоз М.-А. Амлен, сочинивший свою каденцию (апрель – май 1995 г.) ко Второй рапсодии Листа, которая по протяженности соизмерима со всем вторым разделом произведения[61]. Его каденция строится по модели концертной фантазии. После ферматы проводится модифицированная тема вступления к первому разделу, переходящая в импровизационные пассажи (аналог интродукции). Далее идет развернутый тихий, но энергичный, токкатный эпизод, в который постепенно проникают тематические элементы. Так возникает полифоническое соединение двух тем, иных, нежели у Листа, Рахманинова и Горовица (*пример 312*).

312. М.-А. Амлен. Каденция ко Второй венгерской рапсодии Листа
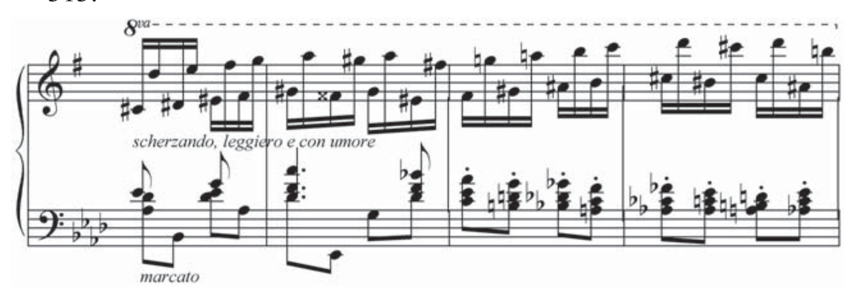


Затем интонационно-изломанные параллельные пассажи, звучащие с оттенком динамичной джазовой импровизации, приводят к новому, обаятельно «фальшивому» контрапунктическому сочетанию (*пример 313*).

[60] Следует отметить, что традиционные демонические образы «злых сил» также доступны Горовицу и убедительно им воплощаются, например, в исполнении «Мефисто-вальса» Листа и Этюда-картины es moll (ор. 33) Рахманинова.
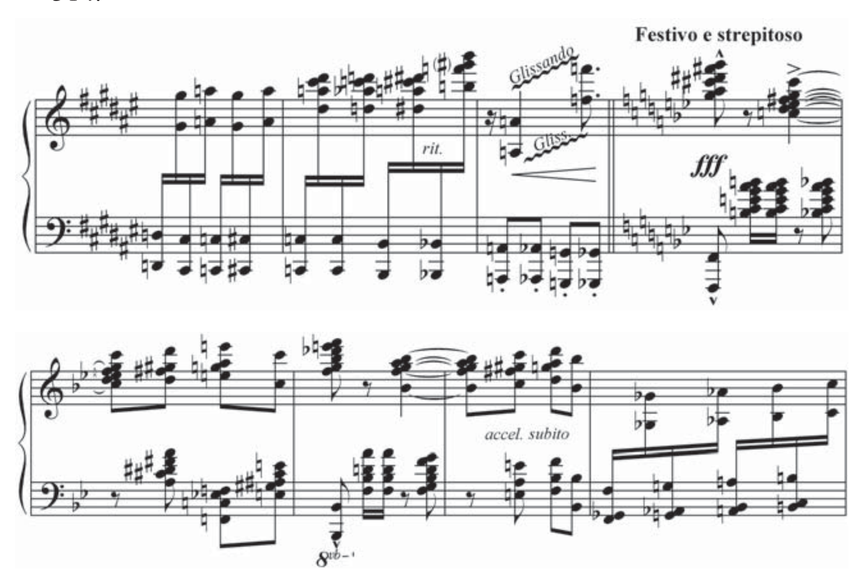
[61] Она опубликована автором в 1999 году.

313.
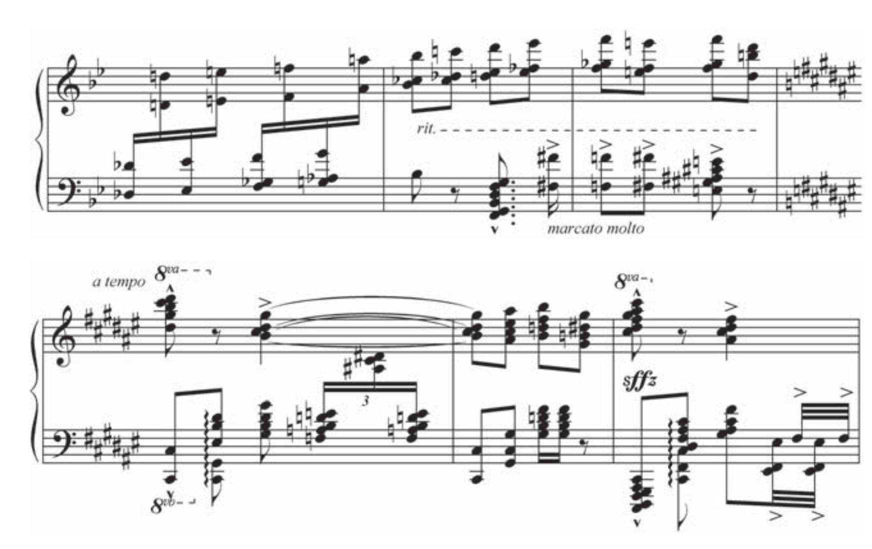


Токкатное движение разрастается и буквально врывается в экстравагантную кульминацию, где, как после взрыва, смешиваются обломки тем разных разделов. Этот «энергетический коллапс», в котором сплелись и потрясающее владение инструментом, и современное диссонантное мышление, и влияния авангардного джаза[62], мог появиться только под пальцами пианиста конца XX века, прекрасно ориентирующегося в пестроте стилей (*пример 314*).

314.



[62] Мне, например, здесь слышится несомненное воздействие стиля замечательного джазового пианиста Мишеля Петруччиани, в частности, его композиции по «Каравану» Д. Эллингтона.



В каденции Амлена ощущается уже не увлекательная виртуозная игра с материалом листовской рапсодии, как у Горовица, а игра со стилями, с традицией, с текстом, с инструментом, с публикой. Рапсодия Листа, трансформируясь, возвращается в породившую ее стихию импровизационности. Эта вольная стихия, казалось бы, обузданная традициями и нормами академического исполнительства, прочным статусом «опусного произведения», строгими инвективами композиторов («Я не хочу, чтобы меня интерпретировали», – заявлял Равель), продолжает жить, потому что заложена в самой сути музыкального произведения, в его принципиально *единичном* способе существования – в данный момент, в данном исполнении, в его способности к трансформации.

Звучащее произведение живет в сложной системе координат, где, с одной стороны – авторский текст, некий код, вобравший в свернутом виде мир композитора и его время, посторонние стилистические влияния, наслоения традиций и привнесенные смыслы, а с другой – индивидуальность исполнителя, его время, его опыт общения с инструментом. Интерпретация актуализирует произведение в личностной форме и в новых культурно-исторических условиях. Проходя через личность исполнителя, исходный текст, материализуясь в звучании, приобретает ее отпечаток. Транскрипция, каденция, фантазия, записанные в нотном тексте, фиксируют в условных знаковых

структурах сам процесс встречи, диалога двух индивидуальностей, за каждым из которых открывается свой мир, свое стилевое пространство, они ***фиксируют процесс трансформации***.

Выводы главы:

1. Стилистические взаимодействия, наблюдаемые в транскрипторской сфере, можно классифицировать следующим образом:

а) полностью нейтральные со стороны транскриптора, выполняющего лишь техническую функцию переноса оригинала в иную инструментальную среду (как это происходит в переложениях);

б) подчиненные стилю оригинала и отмеченные стремлением к его наиболее полному воплощению в новом инструментальном обличье;

в) приводящие к «стилевому сплаву», в котором нерасторжимо соединяются стили автора оригинала и транскрипции;

г) вызывающие стилистическую модуляцию – постепенный переход от стиля оригинала к стилю транскриптора;

д) сразу и полностью преображающие оригинал.

2. Решающую роль в процессе стилистического взаимодействия играют пианистический стиль и образная сфера транскриптора.

3. В областях, примыкающих к транскрипторскому искусству (каденции, концертные фантазии, фантазии на оперные темы), сохраняются типы стилистических взаимодействий, характерные для транскрипций.

4. Отмеченные процессы являются внешними проявлениями метода трансформации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании феномен фортепианной транскрипции рассматривался как узловой пункт, объединяющий актуальные проблемы художественного творчества в целом с более локальными вопросами теории и истории инструментального искусства. Поэтому подведение итогов целесообразно проводить в последовательности поставленных нами задач, образующих четыре аспекта: *инструментальный*, *структурно-композиционный*, *стилистический* и *культурологический*.

1) инструментальный аспект

В рамках инструментального аспекта были сформулированы следующие задачи: определение и анализ основных тенденций инструментального искусства, изучение феномена инструментальной виртуозности и обоснование ее типологии, определение критериев и принципов пианистичности.

Исторический обзор транскрипторского творчества позволил выявить три основных тенденции в эволюции инструментализма: тенденцию к относительной инструментальной нейтральности, центростремительную и центробежную.

Установлено, что генезис тенденции к относительной инструментальной нейтральности восходит, с одной стороны, к древним представлениям о музыке как «звучащем числе», с другой – к ранним стадиям инструментализма, не обладавшим развитым и дифференцированным образно-акустическим мышлением. Специфика тенденции обусловливается имманентной логикой музыкальных построений и в наименьшей степени подвержена воздействию инструментального фактора.

Центростремительная и центробежная тенденции в исторической перспективе тесно связаны с выработкой инструментального стиля, с познанием и расширением возможностей инструмента, но их направленность различна. В центростремительной тенденции ресурсы инструмента раскрываются в нерасторжимом единстве с композиционной структурой произведения. Центробежная тенденция стремится к выходу за пределы возможностей определенного инструмента, принимая за образец явления иных инструментальных сфер, ассимилируя особенности их звукового мира и характерные технические приемы.

Феномен инструментальной виртуозности формировался в процессе обособления исполнительства как относительно самостоятельной области музыкального творчества и осознания эстетической автономии репродуктивной художественной деятельности. Сущность виртуозности заключается в высочайшем уровне исполнительского мастерства, который способствует расширению границы возможного, обладает самостоятельной эстетической ценностью и способен преображать объект своего приложения. Понятие виртуозности обладает исторической изменчивостью, которая отражает особенности соответствующих эпох.

Предложенная нами классификация типов виртуозности базируется на концепции основных тенденций инструментального искусства. Эстетика Средневековья, постулирующая полное подчинение индивидуального мастерства объективному внеличностному началу, создала предпосылки для появления *этического* типа виртуозности, воплощающего идею смиренного служения некоему абсолюту. В исторической перспективе этот тип виртуозности соприкасается с тенденцией к относительной инструментальной нейтральности.

Ренессансный сенсуализм способствовал возникновению *эстетического* типа виртуозности, стремящегося к гармонии художественного замысла, личности исполнителя и естественного выразительного потенциала инструментария. В дальнейшем подобный тип виртуозности развивается в рамках центростремительной тенденции.

Эпоха барокко выдвинула *универсальный* тип виртуозности, основанный на комплексе знаний и практических умений, необходимых музыканту для успешного осуществления широкого круга обязанностей. Он не связан напрямую с какой-либо отдельной тенденцией инструментального искусства. Здесь обнаруживаются черты инструментальной нейтральности (Бах), центростремительной (Куперен) и центробежной (Скарлатти) тенденций. В классицистский период универсальный тип виртуозности оставался господствующим, что подтверждается распространенной практикой музыкальных соревнований (Моцарт – Клементи, Бетховен – Штейбельт), имеющих комплексный характер. Но вместе с тем заметно активизируется процесс обособления исполнительства в самостоятельную сферу деятельности.

Магистральное направление романтического инструментализма представлено *трансцендентным* типом виртуозности, который характеризуется попытками выхода за пределы имманентных возможностей конкретного инструмента и даже отдельного вида искусства, что дает основание рассматривать этот тип в рамках центробежной тенденции. Разновидностью трансцендентной виртуозности является *демоническая* виртуозность, воплощающая иррациональное, стихийное начало.

Следует отметить, что предложенная классификация достаточно условна. В развитой инструментальной культуре, как правило, в той или иной степени одновременно наблюдаются *все* обозначенные нами тенденции. Но в каждую художественную эпоху прослеживается их разнообразное сочетание, определяемое господствующими эстетическими воззрениями. В индивидуальных проявлениях также нередко обнаруживаются всевозможные типологические диффузии при наличии главенствующих признаков конкретного типа виртуозности. Именно эти обстоятельства позволяет установить доминирующий в данное время тип виртуозности и наметить направленность творчества отдельного музыканта-виртуоза.

Феномен пианистичности формируется на основании коллективного опыта в процессе взаимодействия исполнителя и инструмента. Он представляет собой художественно и эргономически целесообразный способ изложения музыкального материала, учитывающий конструктивные и акустические особенности фортепиано, а также физические возможности исполнителя. Критерии пианистичности различаются в зависимости от принадлежности произведения к той или иной тенденции инструментального искусства, к определенной эпохе и конкретному инструментальному стилю.

В основе пианистичности лежит понятие позиции, которая представляет собой стабильную или мобильную конфигурацию взаимного расположения клавиатуры и рук исполнителя. В практике общения с инструментом были выработаны относительно устойчивые фактурные модели, анализ которых дал возможность определить следующие принципы пианистичности: *повторность, параллельность, симметричность, принцип «оси», принцип дополняющей координации, принцип воображаемого комплекса.* Эти принципы базируются на фундаментальных закономерностях мышления и на европейской системе организации звуков, отраженной в строении клавиатуры. Своеобразной «лабораторией» выработки пианистичности стало композиторское и транскрипторское творчество выдающихся исполнителей. Стабилизации технических формул и аппликатуры способствовала инструктивная литература, обобщающая и канонизирующая достижения художественной практики.

Выводы, сделанные в результате изучения инструментального аспекта поставленной проблемы, открывают, как нам представляется, дальнейшие перспективы исследования исполнительского искусства. Например, концепция основных тенденций инструментализма могла бы получить более детальную проработку при обращении не только к фортепиано, но и к иным инструментальным сферам. Решение этой задачи позволило бы структурировать обширный фактологический материал в учебных курсах по теории и истории исполнительства. Предложенные нами типология виртуозности и принципы пианистичности имеют прямое отношение к теории исполнительских стилей, которая находится в стадии становления и нуждается в стабилизации понятийного аппарата.

2) структурно-композиционный аспект

В данном разделе исследования были намечены следующие задачи: уточнение терминологии, касающейся транскрипции и ее модификаций, обоснование системной классификации разновидностей транскрипции, изучение на структурном уровне техники создания транскрипций, анализ взаимодействия транскрипторской сферы с традиционной системой жанров, определение закономерностей построения формы транскрипций.

Любая транскрипция является производным от оригинала, возникающим в результате целенаправленной трансформации его исходных параметров. Нами выделены два основных вида трансформации: *техническая*, полностью подчиненная по возможности *точному переносу знаковой структуры подлинника* в иную графическую систему – с целью приспособления к другому источнику звука, и *интерпретационная*, связанная с *вторжением в содержательный слой оригинала и его изменением*.

В первом случае метод трансформации заключается в освобождении идеальной структуры оригинала от прямой связи с конкретной инструментальной сферой. Во втором случае индивидуальная трактовка исходного денотата влечет за собой модификации как акустического, так и графического порядка.

Системная классификация разновидностей транскрипций основывается на тенденциях инструментального искусства.

Термин *транскрипция* в данной работе фигурирует в качестве родового понятия, объединяющего все производные от оригинала, сохраняющие в общих чертах его формальную структуру и связанные со сменой его инструментального статуса. Исходя из этой установки, любые *новые* формальные образования, построенные на основе заимствованного материала, но кардинально отличающиеся от исходной структуры, транскрипциями не являются, а лишь примыкают к транскрипторской сфере.

Переложение – разновидность транскрипции, принадлежащая тенденции к относительной инструментальной нейтральности. Типичным примером переложений мы считаем клавиры оперных и симфонических произведений. Способ создания переложений основывается на технической трансформации подлинника, и они предназначены для сугубо практических, служебных целей.

Обработка – вид транскрипции, созданной с учетом инструментального фактора и связанной с интерпретационными изменениями оригинала. Обработки могут быть выполнены в рамках центростремительной тенденции (чаще всего это транскрипции фортепианных произведений) или принадлежать центробежной тенденции (как правило, это транскрипции вокальных, скрипичных, оркестровых и т.д. опусов). Однако строгой границы здесь не существует, и в художественной практике встречается множество смешанных случаев, когда, например, оркестровое произведение предстает в замысле транскриптора как изначально фортепианная пьеса, словно бы не имеющая оркестрового прообраза.

Наиболее радикальные трансформации оригинала, связанные с полным переосмыслением его образной стороны, но все же сохраняющие самые общие очертания исходной формы, приближаются к жанру *фантазии*, выходящему за границы транскрипторской сферы, но тесно с ней соприкасающемуся.

Инструментальная сторона техники создания транскрипций базируется на принципах *адаптации*, *редукции*, *амплификации* и *конверсии*.

Адаптация заключается в техническом и акустическом приспособлении произведения для исполнения на другом инструменте, следовательно, она прослеживается только при смене исполнительского состава.

Редукция предполагает изъятие отдельных составляющих формы или фактуры оригинала и в ряде случаев (например, при транскрипции оркестровой партитуры) выступает как разновидность адаптации. Но редукция встречается и в самостоятельном виде (чаще всего

в облегченных переложениях, предназначенных для инструктивных целей и любительского музицирования).

Амплификация наиболее наглядно проявляется в виртуозных образцах транскрипций и характеризуется разрастанием фактуры («Пляска смерти» Сен-Санса – Листа – Горовица), а иногда и формы подлинника (*La Danza* Россини – Циффры). Ее применение в акустических целях – когда фактурные дополнения, использующие возможности рояля, призваны создавать благоприятную звуковую атмосферу для вокальной мелодии (листовские транскрипции песен Шуберта) или имитировать оркестровые краски («Тангейзер» Вагнера-Листа),– правомерно трактовать как частный случай адаптации.

Дополнения, вносимые транскриптором, условно разделяются на *пианистические* и *семантические* и особенно показательны в своих предельных значениях. Обильная пианистическая амплификация нередко свойственна транскрипторской продукции виртуозов, не обладающих соразмерным с их техническими возможностями композиторским дарованием (Тальберг). Многочисленные формульные пассажи, расцвечивающие оригинал, здесь отражают инерционность инструментального мышления и носят внешний, декоративный характер. Семантические дополнения несут в себе композиционную идею и инспирированы интерпретационными намерениями транскриптора (песня «Скиталец» Шуберта – Листа). В выдающихся образцах транскрипторского искусства пианистическая и семантическая амплификации практически неразделимы.

Конверсия заключается в том, что в арсенале возможностей фортепиано находятся достаточно устойчивые, не ограниченные индивидуальным стилем приемы, которые с большей или меньшей степенью приближения позволяют условно имитировать специфические звуковые и технические характеристики определенных инструментов («Прелюды» Листа – Таузига).

На структурном уровне при создании транскрипций наблюдается несомненное родство с вариационной техникой. Поэтому, принимая во внимание установившееся разделение вариаций на строгие, сохраняющие основные структурные параметры, темы и свободные, их изменяющие, имеются основания применять эту дифференциацию по отношению к транскрипциям.

Мир транскрипций активно взаимодействует с традиционной системой жанров. Но транскрипция как таковая, по нашему мнению, не является жанром, а представляет собой важную часть особой сфе-

ры художественной деятельности, объектом которой становятся существующие произведения искусства. Эту область объединяет то, что здесь происходит трансформация исходных объектов. В нее, помимо транскрипций, входят вполне оформившиеся жанры хоральной прелюдии, вариаций, фантазии «на темы», фольклорной обработки и т.д. В отличие от них, феномен транскрипции не обладает универсальной генетической структурой, которая обуславливала бы некое формальное и содержательное единство всех образцов этого вида творчества.

Переложения и транскрипции строгого типа, как правило, сохраняют принадлежность жанру оригинала. Хотя и здесь можно указать примеры, когда оригинал трансформируется под воздействием жанровых средств. Так части баховских партит для скрипки соло предстают у Брамса в виде этюдов для фортепиано. Эти транскрипции, несмотря на кардинальную жанровую трансформацию, остаются строгими, так как сохраняют гармонический план и форму оригинала.

Ориентация транскриптора на концертное исполнение привносит в транскрипции черты традиционных концертных жанров. Концертами для фортепиано с оркестром становятся фантазия «Скиталец» Шуберта (Лист), его же четырехручная Фантазия фа-минор (Кабалевский), «Испанская рапсодия» Листа (Бузони, Петухов), «Времена года» Чайковского (М. Голд), «Картинки с выставки» Мусоргского (*Lawrence Leonard*). Транскрипции-этюды концертного плана также далеко не всегда основываются именно на этюдном материале. В концертные этюды превращаются: «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского Корсакова (Циффра, Амлен), песни Гершвина (Вайлд), Рондо Моцарта (Володось). Следовательно, цель, с которой создается та или иная транскрипция, определяет возможность появления в ней признаков соответствующего жанра, при помощи которых осуществляется трансформация оригинала. Так благодаря развитой технике жанровой трансформации этюды Шопена преобразуются Годовским в токкату, ноктюрн, мазурку, полонез и т.д.

Объектом транскрипции может быть как произведение, взятое целиком, так и его относительно завершенный фрагмент (например, *Romance* из Первого концерта Шопена в транскрипции Балакирева). Строго говоря, создание новой формы на основе заимствованного материала относится уже не к транскрипторскому, а к композиторскому творчеству и лишь примыкает к транскрипторской сфере. Од-

нако в художественной практике невозможно провести четкую границу, разделяющую эти области.

Форма транскрипции зависит от двух важнейших факторов: (1) от структурных особенностей оригинала и (2) от цели, которую ставит перед собой транскриптор. В транскрипциях, призванных способствовать распространению и пропаганде какого-либо произведения, его форма, как правило, не изменяется, а получает лишь новое инструментальное воплощение. Интерпретационные намерения транскриптора могут приводить к редукции или амплификации подлинника. В случаях радикальной жанровой трансформации исходного произведения его формальные контуры сохраняются хотя бы в общих чертах. И в строгих, и в свободных транскрипциях наиболее стабильной структурой, подтверждающей несомненное родство с оригиналом, является мелодия. Поэтому среди транскрипций малых форм наибольшее распространение получили обработки произведений или их фрагментов, содержащих яркий мелодический материал.

3) стилистический аспект

При обзоре стилистического аспекта проблемы предполагалось: исследовать специфику трансформации образной сферы произведения, происходящей в результате стилистических взаимодействий, определить принципы взаимодействия стилей оригинала и автора транскрипции, рассмотреть проявления этих принципов в областях, родственных транскрипции (в каденциях и фантазиях).

Диапазон образно-эмоциональных изменений подлинника весьма широк. В авторских транскрипциях собственных сочинений эти модификации, как правило, минимальны и полностью определяются инструментальным фактором. Когда, например, вокальное произведение становится фортепианной пьесой, оно воспринимает стилевые черты инструментального жанра, на которые ориентируется транскриптор (жанр концертной пьесы, этюда и т.д.). Если транскриптор и автор оригинала принадлежат к одной художественной эпохе, то транскрипция является результатом взаимодействия индивидуальных стилей. Близость или отдаленность творческих установок играет здесь решающую роль в степени преображения исходной партитуры. Когда транскрипцию и ее объект разделяет значительный временной промежуток, то стилистическая и образная трансформации становятся неизбежными. Даже если субъективные намерения автора транскрипции направлены на сохранение стиля оригинала, его обработка непременно несет отпечаток времени своего создания и представляет стиль соответствующей эпохи.

Взаимодействие стилей в транскрипциях происходит по следующим сценариям: (1) транскриптор не ставит перед собой задач обновления стилистического плана и ограничивается лишь техническими коррективами произведения, приспосабливая его к иной инструментальной среде; (2) он сознательно стремится к максимальной верности (в своем понимании) стилю подлинника; (3) итоговый стиль представляет собой «сплав» стилей автора оригинала и транскриптора; (4) в транскрипции происходит постепенная стилистическая модуляция; (5) транскриптор сразу и полностью стилистически преображает оригинал.

При смене инструмента внешнее сходство нотной записи оригинала и транскрипции не всегда означает стилистической точности передачи, а может свидетельствовать о стилистической трансформации. И напротив, полная переработка фактуры бывает вызвана намерением транскриптора наиболее полно передать акустические особенности стиля подлинника.

Значительным трансформирующим потенциалом обладают пианистический стиль транскриптора, его инструментальная виртуозность. Под воздействием этих факторов преобразуется не только инструментальный облик произведения, но и его содержательная сторона, которая сближается с типичными для данного транскриптора образными сферами.

Своеобразие явлений, связанных с импровизационной практикой, во многом определяется инструментальным фактором, диалогом пианистических стилей. Анализ образцов каденций и оперных фантазий подтверждает вывод, что в областях, примыкающих к транскрипторской сфере, стилистические взаимодействия подчиняются тем же закономерностям, какие мы наблюдаем в транскрипциях.

В каденциях шкала стилистических изменений простирается от намеренной стилизации до «стилевых модуляций» и полной замены изначального стиля. В фантазиях подключается ощутимое воздействие «жанрового стиля», выработанного пианистами-виртуозами XIX столетия.

Жанр оперной фантазии развивался в двух направлениях: фантазия-дивертисмент, целью которой является демонстрация инструментального мастерства исполнителя, и фантазия драматического типа,

передающая основные драматургические коллизии оперной партитуры. В первом случае инструментальный фактор является главенствующим, а во втором – подчиненным замыслу интерпретатора.

Стилистическая трансформация в оперных фантазиях проходит три этапа: *отбор тем*, *их компоновка* и *фактурная обработка*. Как правило, темы для фантазий-дивертисментов отбираются исходя из критерия популярности, их чередование не несет семантической нагрузки, а изложение стремится к внешней эффектности – основную роль играет динамика *пианистического* развития. Подобные опусы в большей степени представляют не индивидуальный стиль своего автора, а инструментальный стиль его эпохи. Для фантазий драматического типа характерен выбор тем или фрагментов, представляющих основные драматургические линии произведения. Их последовательность и способ изложения определяются интерпретационными намерениями автора фантазии и могут значительно отличаться от существующих в оригинале. При всей важности инструментального фактора он подчинен художественному замыслу и обладает семантической значимостью. Но и в фантазиях драматического типа ощутимо влияние «жанрового стиля», особенно в таких разделах формы, как интродукция и кода, предполагающих виртуозное наполнение (фантазии Пабста).

Подводя итоги исследования структурно-композиционного и стилистического аспектов, отметим направления, которые, как нам представляется, нуждаются в дальнейшей разработке и где возможно применение понятийного аппарата, выработанного в данном исследовании.

Одной из важнейших задач здесь является создание последовательно изложенной истории фортепианной транскрипции, а в дальнейшей перспективе – истории транскрипторского искусства и примыкающих к нему сфер. Для ее решения необходимы исследования, касающиеся отдельных, еще недостаточно изученных, персоналий: Алькана, Таузига, Гензельта, Пабста, Балакирева, Годовского, Сорабджи и др. Детального анализа заслуживает такой интереснейший пласт *фортепианной* культуры, как обработки произведений Шопена и сочинения, написанные «по Шопену». Дальнейшее изучение процесса формирования историчности в исполнительском сознании может быть проведено, например, на материале транскрипций произведений эпохи барокко, созданных мастерами конца XIX – начала

XX столетия. Помимо сборника «Ренессанс» Годовского, концертные обработки барочных авторов имеются в творческом наследии Р. Йозефи, Г. Бауэра, И. Фридмана, М. Регера, Б. Бартока и многих других. Транскрипции, в том числе выходящие за пределы фортепианной сферы, служат, на наш взгляд, важным фактором утверждения неоклассицистских и необарочных тенденций в искусстве XX века. Поэтому их исследование способно дополнить представления о том, как проходила смена художественных эпох.

4) культурологический аспект

Гипотеза об универсальности метода трансформации, связанного с особенностями художественного мышления в целом, носит культурологический характер. Предпринятое исследование позволило обнаружить ряд закономерностей, объединяющих феномен транскрипции с другими видами творчества.

Жизнь искусства осуществляется в сложном взаимодействии стабильных и мобильных моментов. С одной стороны, на самых ранних стадиях развития культуры наблюдается стремление к оформленности, канону, утверждению традиции. В колыбели художественного сознания – мифах разных народов – многообразие жизненных впечатлений сводится к ограниченному числу повторяющихся тем и мотивов. К определенной устойчивости тяготеют фольклорные жанры и формы. В этой тяге к обобщению, обособлению, концентрации смысла проявляется консервативный момент, свойственный мышлению человека. На основе относительно стабильных форм развивается индивидуальное творчество, в индивидуальном и совокупном опыте которого также формируются достаточно устойчивые формальные структуры и способы построения произведений, определяемые особенностями личности, свойствами какого-либо конкретного материала, выбранного для воплощения замысла, традициями его обработки. С другой стороны, это «общее достояние» сохраняется не в законченной неподвижности, а в постоянном изменении – *трансформации*. Жизненность традиционных форм заключается в их способности вбирать новое содержание, диктуемое изменяющимся миром,– в обязательном присутствии *творческого* момента.

Индивидуальное творчество никогда не начинается «с чистого листа». Мышление художника, каким бы своеобразным оно ни было, всегда, в большей или меньшей степени, примыкает к некой общно-

сти. Оно оперирует субъективно воспринятыми чувственными впечатлениями, данными рационального познания, фактами искусства, пользуется готовыми структурными элементами, переплавляя и комбинируя их в новом порядке. Индивидуальные открытия, генетически связанные с определенной традицией, в свою очередь, также могут канонизироваться, стать образцом для последователей и материалом для дальнейших модификаций.

В основе творчества лежит комбинирование различных элементов, в котором субъективное начало органически сочетается с усвоенными, порой свободно трактованными, но вполне объективными нормами. Каждый претворяемый элемент несет свой особый «семантический шлейф», направляющий и корректирующий фантазию художника. Поэтому соединение элементов не может быть механическим. Соединяясь, они образуют сложную систему переплетающихся смыслов, которые воздействуют друг на друга и неизбежно меняются – *трансформируются*.

Явления, подобные транскрипции, существуют во всех видах творческой деятельности. Они свидетельствуют о глубокой преемственности духовной жизни и генетическом родстве креативного процесса в различных сферах, когда сознание художника по своим законам преобразует всё богатство наличных впечатлений, *трансформируя* их в новую художественную реальность.

В истории искусства, в том числе и музыки, известны многочисленные случаи бессознательных и намеренных стилевых аллюзий, композиционных, сюжетных и даже текстовых заимствований. Отсюда – один шаг до той разновидности художественной деятельности, которая изначально базируется на уже существующих произведениях искусства, представляя их в новом свете, перестраивая их структуру, придавая им иной облик, *трансформируя*. Трансформация неизбежна даже тогда, когда эта деятельность протекает в рамках единого стиля, а композитор и исполнитель, автор и транскриптор является одним лицом. И в этом случае произведение подвержено изменениям, которые особенно хорошо заметны при сравнении оригиналов и авторских транскрипций собственных сочинений, редакций разных лет, запечатленных в записи исполнительских версий, разделенных (хотя далеко не всегда) значительным временным промежутком.

В восприятии произведения присутствует спонтанное творчество, потому что во встрече, как говорил М. Бахтин, «двух сознаний, принципиально неслиянных»[1], рождается интерпретация. Существование произведения во времени – история его интерпретаций, история потери и накопления смыслов, потенциально в нем содержащихся или надстроенных творчеством интерпретаторов, – словом, история его изменений – *трансформаций*.

В рецептивном акте также сосуществуют и взаимодействуют стабильные и мобильные факторы, объективные и субъективные моменты. Вновь обратимся к М. Бахтину: «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) – они всегда будут меняться (обновляться) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде»[2].

Указанный процесс особенно нагляден в исполнительских видах искусства, где актуальное существование произведения нуждается в сотворце-посреднике, который осуществляет диалог с автором, транслирует авторское «слово», пропускает его через свою личность. При самых благих намерениях, индивидуальность интерпретатора не может быть полностью «прозрачной». Поэтому в исполнении чужих произведений неминуемо присутствует активный диалог индивидуальностей, стилей, культур, который и воспринимается зрителем или слушателем как некий конкретный исполнительский текст, передающий и *трансформирующий* изначальное послание.

В музыке результат этого диалога иногда фиксируется (опять же условно!) в нотной графике. Так возникают исполнительские редакции и транскрипции. Степень трансформации исходного материала здесь определяется творческими установками «медиума», его нацеленностью на максимально точную (в его понимании) передачу оригинала или допущением свободного с ним обращения, но эта трансформация всегда в той или иной степени присутствует. Избирательность прочтения коренится в самой конвенциональной природе записи произведения с помощью знаковых структур, в изменчивости культурной парадигмы, в неизбежной аберрации восприятия ориги-

[1] ***Бахтин М. М.*** Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 85.

[2] ***Бахтин М.М.*** К методологии гуманитарных наук // ***Бахтин М.М.*** Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.373.

нала, проходящего сквозь «семантическую толщу» прошлого, «которая одновременно и скрывается, и выявляется в живом опыте»[3].

Существование различных авторских исполнений и аутентичных текстовых вариантов имеет иную причину. Оно объясняется желанием творца приблизиться к идеалу, существующему в его воображении, преодолеть «земную тяжесть» конкретного чувственного облика. Так возникает вариантная множественность воплощения идеального замысла, его *трансформация*.

Произведения искусства образуют особую художественную реальность, способную стать объектом творчества. Некоторые художники обладают инстинктивной предрасположенностью к развитию чужих идей, которые ассимилируются ими в рамках собственного стиля. Этим качеством отличались Бах, Гендель, Лист, Стравинский. Мотивы подобного «присвоения» могут быть различными: профессиональная любознательность, творческое копирование с целью ученичества, стремление поделиться своим художественным впечатлением, осознание своей причастности, духовного родства с определенной традицией. И вновь здесь присутствует *трансформация* как некое преобразование, преображение, переработка, переосмысление заимствованного материала, взятого целиком или частично.

В музыке формируется обширнейшее пространство внутрихудожественных коммуникаций, где *метод трансформации* оказывается ведущим. В него входят все явления, так или иначе связанные с осознанной модификацией уже зафиксированного художественного целого – от простых переложений до изощренных манипуляций с оригиналами, осуществляемыми на традиционной основе. Это и собственно транскрипторское творчество, и родственные ему жанровые образования: фольклорные обработки, вариации, импровизации, каденции, фантазии на собственные и заимствованные темы. В более отдаленной перспективе внутрихудожественные коммуникации осуществляются в виде тематических, фактурных и стилистических цитат, намеков и аллюзий – явлений, позволивших Бузони выдвинуть свою концепцию *«der Einheit der Musik»* («единства музыки»).

С позиции абстрактного стороннего наблюдателя, пытающегося охватить в своем сознании века музыкальной культуры, здесь вполне применимо понятие интертекстуальности. Изучая превращения одного текста в другой, можно говорить об интертекстуальных взаимодействиях, происходящих в рамках «большого Текста», как это делает М.Г. Арановский. Но в *индивидуальном* сознании творца, воспринимающем, комбинирующем и претворяющем нечто существующее в новый факт искусства, наличествует не столько сам «метатекст», сколько отдельные, близкие данному художнику и только ему «слова», «фразы», которые он произносит и организует по-своему. У любого большого мастера имеются свои «интертекстуальные» пристрастия, свой круг «вечных современников», с которыми он ведет свой диалог. Поэтому каждый из них имеет собственный *выборочный* «интертекстуальный ряд». Шопен не входит в «интертекстуальный ряд» Стравинского, но их объединяет «большой Текст» европейской музыки.

[3] ***Фуко М.*** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб, 1994. С. 302.

В понятии *интертекстуальность* присутствует холод и отстраненность внеличной объективности. Это взгляд со стороны. Трансформация, напротив, всегда конкретна. Она происходит в творческом акте данного художника, в данный момент, с данным материалом, отобранным по принципу «избирательного сродства». Поэтому не случайно М.Г. Арановский, исследуя один из вариантов *интертекстуального взаимодействия*, который он называет «стилистической модуляцией», пишет: «...чужой текст насыщается таким количеством признаков собственного стиля, что количество переходит в качество, рождая, по сути, текст другого стиля. Для такой т р а н с ф о р м а ц и и надо обладать и мощной творческой индивидуальностью, и развитой стилевой системой»[4].

Действительно, *трансформация индивидуальна*. Она происходит во время *диалога*, но не эпох и стилей, а конкретных представителей определенной эпохи и индивидуальных стилей. В рамках одного стиля, одной индивидуальности она рождается в диалоге уже законченного, отчужденного от своего творца произведения и вновь обратившегося к нему автора.

Структура трансформации также индивидуальна. В различных сочетаниях она включает в себя следующие компоненты: трансформация, наблюдаемая на уровне взаимодействия представителей ху-

[4] ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. С. 306. (Разрядка моя. – Б.Б.).

дожественных эпох; стилистическая трансформация; структурно-композиционная трансформация; инструментальная трансформация. Их индивидуальная совокупность образует все многообразие проявлений *метода трансформации*.

Отмеченные составляющие тесно взаимосвязаны друг с другом. Но всё же их разделение представляется вполне правомерным, так как в комплексе их воздействия можно, как правило, выделить господствующий элемент. Например, транскрипция произведения композитора эпохи барокко, сделанная виртуозом XIX века, будет содержать стилистическую трансформацию, модифицированную фактуру и, вполне вероятно, структурно-композиционные изменения. Преобладающим фактором здесь является принадлежность участников диалога к различным эпохам, а все остальные модификации окажутся лишь следствием этого обстоятельства. Такая трансформация неизбежно происходит при обращении к произведениям отдаленных исторических периодов, и об этом говорит практика аутентичного исполнительства. Даже при самом скрупулезном изучении и точном воспроизведении традиций и норм прошлого музыкант не в силах полностью преодолеть груза своего времени. Стилистическая трансформация вполне вероятна при контакте современников и не предполагает обязательного взаимодействия на эпохальном уровне, хотя встречается и такой вариант (вспомним «Пульчинеллу» Стравинского). Структурно-композиционная трансформация возможна при любой временной локализации автора и транскриптора, но может обойтись без стилистических изменений (особенно если автор и транскриптор – одно лицо).

Инструментальная трансформация в большей степени характерна именно для транскрипторской сферы, изменяющей инструментальный статус оригинала, и естественным образом вписывается в круг обозначенных закономерностей. Она потенциально содержит в себе стилистическую и структурно-композиционную направленность и может представлять собой взаимодействие художественных эпох. Но в каждую отдельно взятую эпоху ***инструментальная трансформация была и остается самым важным признаком транскрипции, в ряде случаев влекущим за собой остальные виды трансформации.***

На ранних этапах развития инструментализма, в эпоху, условно говоря, «наивного транскрипторства» преобладала *практическая* ориентация этого вида деятельности, способствующая расширению

инструментального репертуара, выработке специфических инструментальных приемов. Здесь не ставилось каких-либо сознательных стилистических и структурно-композиционных задач, кроме самой возможности исполнения произведения на другом инструменте или другим составом – *господствовала инструментальная трансформация*. В эпоху Ренессанса при возросшем уровне и дифференциации инструментализма отчетливо обозначаются основные тенденции инструментального искусства и начинается активное взаимодействие инструментальных сфер. С развитием инструментализма и расширением стилистического диапазона композиторского творчества к процессу трансформации подключаются и другие компоненты. По отношению к транскрипциям Баха уже можно говорить о структурно-композиционной и стилистической трансформации. Романтический взгляд на творчество Баха, характерный для XIX столетия, является результатом стилистической трансформации на уровне форм эстетического сознания.

Совокупная художественная практика каждой инструментальной эпохи вырабатывает анонимные фактурные формулы, своеобразный *фактурный фонд* эпохи, обладающий стабильностью и характеризующий инструментальное мышление своего времени не в меньшей степени, чем «интонационный фонд» (термин Б. Асафьева) характеризует исторически сложившиеся нормы музыкального языка. Дихотомия индивидуального и общего, уникальности и формульности фактурных решений формирует облик инструментального письма того или иного композитора. Поэтому, помимо универсальных характеристик интертекстуальности, свойственных всем видам искусства, использующих знаковые системы, в музыке наблюдается такое специфическое явление, как *текстообразующий потенциал инструментального фактора*. Он заметен в виртуозных и (особенно!) в виртуознических произведениях, рассчитанных на демонстрацию технических возможностей исполнителя (подобные сочинения весьма часто встречаются среди транскрипций и фантазий романтического периода). Трансформация в этом случае носит стихийный, но достаточно предсказуемый характер. Инструментальное письмо теряет здесь свой индивидуальный облик, возникает *интертекстуальность инструментального плана*, нивелирующая, подчиняющая стили и оригинала, и транскриптора господствующему инструментальному стилю эпохи.

***

Тенденция к историзации музыкального мышления в композиторской сфере и в области исполнительства непосредственно воздействовала на бытие феномена транскрипции и примыкающих к ней областей. Статус транскрипции, ее распространенность в музыкальной практике, господствующее отношение к ней – всё это изменялось под влиянием сложных культурологических процессов. В эпоху романтизма транскрипции произведений эпохи барокко осуществляли, хотя и весьма своеобразно, «связь времен», пропагандируя непреходящие ценности и *способствуя утверждению историчности мышления*. Но благодаря укреплению названной тенденции, в исполнительской практике начала XX века намечается поворот к аутентичности трактовок, и в этом контексте феномен транскрипции начинает восприниматься как искажающий фактор, что влечет за собой отрицательное к нему отношение. Однако дальнейшее утверждение историчности мышления приводит к распространению принципа историчности и на *образцы транскрипторского творчества*.

Искусство XX века (и музыка в том числе), приобретая историческое измерение, предстает как «одна великолепная цитата» (А. Ахматова). Наивные способы заимствования, столь распространенные в эпоху барокко, когда композитор простодушно «брал свое там, где его находил», в XIX столетии были ограничены легитимной сферой аранжировок и фантазий, чтобы в следующем веке вновь расцвести на обобществленном поле европейской культуры. «Игра в бисер», актуализация прошлого, диалог с вечными культурными ценностями характеризуют современное художественное мышление. Глобализация культурного пространства в географическом и историческом аспектах становится если не свершившимся, то свершающимся фактом (по крайней мере, для интеллектуальной элиты человечества).

В заключение отметим основные факторы, способствовавшие формированию метода трансформации в транскрипторской сфере: (1) вариантная множественность воплощения замысла, характерная для искусства в целом и для музыки в частности; (2) вариантная множественность интерпретаций, коренящаяся в знаковой природе графической записи музыкального произведения; (3) трансформирующая активность исполнительского (интерпретационного) начала.

Для фортепианной транскрипции решающими факторами являются: (1) практические цели, связанные с необходимостью существования фортепианных переложений произведений иной инструментальной природы; (2) бытование импровизационных форм музицирования и их иррадиация в различные виды музыкального творчества; (3) трансформирующий потенциал инструментального фактора и феномена виртуозности.

Таким образом, применительно к транскрипторской сфере ***метод трансформации заключается в индивидуальном преобразовании инструментальных, структурно-композиционных и стилистических параметров существующего произведения, в результате чего возникает качественно новое (хотя бы в одной из отмеченных сторон) художественное явление, генетически связанное с оригиналом.***

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ***Аберт Г.*** В.А.Моцарт. – М., 1980. – Ч.1, кн. 2.
2. ***Аберт Г.*** В.А.Моцарт. – М., 1983. – Ч. 2, кн. 1.
3. ***Августин Блаженный.*** Исповедь. – М.: «Гендальф», 1992.
4. ***Аджемов К.*** Незабываемое. Воспоминания. – М., 1972.
5. ***Александрова Е.Л.*** Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма): Автореф. дис. …канд. иск. – Л., 1988.
6. ***Алексеев А.Д.*** История фортепианного искусства: Ч. 1 и 2. – М., 1988.
7. ***Альшванг А.*** «Школа фортепианной транскрипции» Г.М. Когана // Советская музыка. 1938. №8.
8. ***Арановский М.Г.*** Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
9. ***Аристотель.*** Поэтика // Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 645-680.
10. ***Аркадьев М.А.*** Временные структуры новоевропейской музыки. (Опыт феноменологического исследования). – М., 1993.
11. ***Асафьев Б.*** Путеводитель по концертам. – М., 1978.
12. ***Асафьев Б.*** Ф.М. Блуменфельд // Советская музыка. 1963. № 4.
13. ***Ахмадеева Ю.*** Ренессансные интоволатуры как один из источников формирования западноевропейского инструментализма: Дипломная работа / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Кафедра теории музыки. – Екатеринбург, 1998.
14. ***Бадура-Скода Е. и П.*** Интерпретация Моцарта. – М., 1972.
15. ***Бардас В***. Психология техники игры на фортепиано // Психология техники игры на фортепиано. М., 1928.
16. ***Баренбойм Л.*** Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л., 1957. – Т. 1.
17. ***Баринова М.*** Воспоминания о Гофмане и Бузони. – М., 2000.
18. ***Барна И.*** «Если бы Гендель вёл дневник…». – Будапешт, 1972.
19. ***Барсова И.*** Густав Малер и Арнольд Шёнберг – авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Мат-лы междунар. науч. конф. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 203-215.
20. ***Барсова И.*** Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997.
21. ***Барт Р.*** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
22. ***Башляр Г.*** Новый рационализм. – М.,1987.

23. ***Безродный И.*** Мысли о современном исполнительском искусстве // Музыкальное исполнительство и современность: Науч. тр. Моск. гос. консерватории. Сб. 19. Вып 2. 1997. С. 6-14.
24. ***Бейшлаг А.*** Орнаментика в музыке. – М., 1978.
25. ***Бердяев Н.*** Смысл истории. – М., 1990.
26. ***Березовская Л.*** «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 195-203.
27. ***Бёрни Ч.*** Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.; Л., 1967.
28. ***Бернсон Б.*** Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1965.
29. ***Бетховен Л.*** 32 сонаты для фортепиано/ Ред. Артура Шнабеля.– Т. 2. – М.,1970.
30. ***Блок В.*** Об Эдварде Григе и не только о нем…// Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 132-141.
31. ***Бодки Э.*** Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М., 1993.
32. ***Бородин А.*** Мои воспоминания о Листе // Воспоминания о Листе. М., 2000.
33. ***Бородин Б.*** Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт. Кемерово, 2005. Вып. 4. С. 221-224.
34. ***Бородин Б.*** Виртуоз в эпоху Барокко // Культура эпохи Барокко (философия, литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка). Екатеринбург, 2000. С. 83-89.
35. ***Бородин Б.*** Виртуозность и виртуозничество в эпоху античности // Мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. «Художественное образование: инновации и традиции»: В 2 ч. Пермь, 2004. Ч. 1. С. 13-20.
36. ***Бородин Б.*** Композитор и исполнитель. – Пермь, 2002.
37. ***Бородин Б.*** О клавирном творчестве Гайдна // Фортепиано. 2004. №3–4 (25–26). С. 52-59.
38. ***Бородин Б.*** Отечественная фортепианная культура начала XX века // Русская фортепианная музыка начала XX века: проблемы творчества, исполнительства, педагогики: Сб. мат-лов науч.-практ. конф. (27 мая 2005 года, Екатеринбург). Екатеринбург, 2005. С. 5-17.
39. ***Бородин Б.*** О фортепианной фактуре эпохи романтизма // Фортепиано. 2003. № 4. С. 22-25.

40. ***Бородин Б.*** Три тенденции в инструментальном искусстве. – Екатеринбург, 2004.
41. ***Бородин Б.*** Шарль Алькан – «Берлиоз фортепиано» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 178-182.
42. ***Брейтхаупт Р.М.*** Основы фортепианной техники. – М., 1929.
43. ***Бубер М.*** Два образа веры. – М., 1995.
44. ***Бузони Ф.*** Аналитическое изображение фуги из сонаты Бетховена ор. 106 // ***Л. Бетховен***. Соната № 29: Для фортепиано / Ред. ***Г. Бюлова***. М., 1976.
45. ***Бузони Ф.*** Первое приложение к 1 тому «Клавира хорошего строя» И.С. Баха / Новое издание под ред. и с доп. Г.М. Когана. – М., 1941. – С. 168.
46. ***Бузони Ф.*** Предисловие // Бах.И.С. Инвенции / Ред. Ф. Бузони. М., 1974.
47. ***Бузони Ф.*** Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – СПб, 1912.
48. ***Вазари Дж.*** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. – М., 1993. – Т. 1.
49. ***Веберн А.*** Лекции о музыке. Письма. – М., 1975.
50. ***Веберн А.*** Путь к двенадцатитоновой композиции // Зарубежная музыка ХХ века. Материалы и документы. М., 1975. С. 167-170.
51. ***Волькенштейн М.*** Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. № 1.
52. ***Воронов С.Ю.*** Несколько замечаний о Фантазии f moll ор. 103 Шуберта в транскрипции М.И. Гринберг // Волгоград – фортепиано – 2004: Сб. ст. и мат-лов по истории и теории фортепианного искусства. Петрозаводск / Метод. кабинет по учеб. заведениям, 2005. С. 70-76.
53. ***Вспоминая Бетховена***: биографические заметки *Франца Вегелера* и *Фердинанда Риса*. – М., 2001.
54. ***Гадамер Х.-Г.*** Истина и метод. – М., 1988.
55. ***Гадамер Х.-Г.*** Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. – СПб.,1999.
56. ***Гаккель Л.*** Пианисты // Русская музыка и ХХ век. М., 1997. С. 677-722.
57. ***Гаккель Л.*** Фортепианная музыка ХХ века. – Л.; М., 1976.
58. ***Гервер Л.*** Опыты «музыкальной» записи литературного текста в творчестве русских поэтов-авангардистов // Искусство ХХ века: уходящая эпоха: Сб. ст. Н-Новгород, 1997. Т 2.

59. ***Герцман Е.В.*** Музыка Древней Греции и Рима. – СПб, 1995.
60. ***Годовский Л.*** По поводу транскрипций, обработок и парафраз // ***Годовский Л.*** Транскрипции: Для фортепиано. М., 1970. Вып. 1. С. 3.
61. ***Голубовская Н.*** О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985.
62. ***Гольденвейзер А.*** Концерты пианиста Эгона Петри // А.Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве. М., 1975. С. 88-90.
63. ***Гончаренко С.*** Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993.
64. ***Горович Б.*** Оперный театр. – Л., 1984.
65. ***Грохотов С.*** И.И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве (по его трактату «Опыт наставления в игре на поперечной флейте») // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. М., 2003. Сб. 37. С. 148-180.
66. ***Губайдулина С.*** «Дано» и «задано» // Музыкальная академия. 1994. № 4.
67. ***Гульд Г.*** Нет, я не эксцентрик. – М., 2003.
68. ***Дамс В.*** Ф. Мендельсон-Бартольди. – М., 1930.
69. ***Демурова Н.*** Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. – М., 1979.
70. ***Демченко А.*** Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала ХХ века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике / Ред.-сост. Д.И. Варламов. Межвуз. сб. науч. тр. Екатеринбург, 2000.
71. ***Денисов Э.*** Вариации ор. 27 для фортепиано А.Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 168-206.
72. ***Дианова В.*** Художественное и научное освоение мира: современное состояние проблемы // Мат-лы науч. конф. 20–21 октября 1999 г: Тез. докл. и выступл. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 33.
73. ***Диденко Н.М.*** Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV–XVIII веков: Автореф. … дис. канд. иск. – Ростов н / Д., 1995.
74. ***Дирижерское исполнительство.*** Практика. История. Эстетика. – М., 1975.
75. ***Добровольский С.А.*** Современные принципы фортепианной аппликатуры в свете ее исторической эволюции: Дис.… канд. иск. – М., 1982.

76. ***Долинская Е.Б.*** А был ли у Бетховена 6-й фортепианный концерт? // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: Межвуз. сб. ст. Магнитогорск, 2004. Ч. 2. С. 78-95.
77. ***Друскин М.*** Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. – Л., 1960.
78. ***Друскин М.*** Фортепианные концерты Бетховена. – Л., 1937.
79. ***Дубовик А.*** Оперные фантазии Ф. Листа (вопросы драматургии и пианистического воплощения): Дис. … канд. иск. – Л., 1985.
80. ***Дуков Е. В.*** Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 2003.
81. ***Евсеева Т.*** Творчество С. Прокофьева-пианиста. – М., 1991.
82. ***Житомирский Д.*** Роберт Шуман. – М., 1964.
83. ***Журдан-Моранж Э., Перлемутер В.*** Равель о Равеле // Зарубежная музыка XX века. М., 1975. С. 72-77.
84. ***Зенаишвили Т.*** Французская бестактовая прелюдия. Импровизация или интерпретация? // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 115-118.
85. ***Зенкин К.*** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.
86. ***Зимин П.*** История фортепиано и его предшественников. – М., 1968.
87. ***Знаменская П.В.*** В.Галилеи. «Фронимо. Диалог об искусстве хорошей нотации и правильного исполнения музыки на искусственных инструментах, как на струнных, так и на духовых и в особенности на лютне: Дипломная работа / Урал. гос. консерватория им. М.П.Мусоргского. – Екатеринбург, 2003.
88. ***Иванов К.А.*** Трубадуры, труверы, миннезингеры. – СПб., 2001.
89. ***Иванова Л.*** Жанр фольклорной обработки в русской музыке XX века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт международного исследования. Саратов, 2002.С. 66-71.
90. ***Золотов А.*** «Эффект Горовица» или шестидесятилетнее отсутствие… // ***Золотов А.*** «…Листопад, или в минуты музыки». М., 1989. С. 358-373.
91. ***Иванчей Н.*** Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: Автореф. дис. … канд. иск. – Ростов н/Д., 2009.
92. ***Игумнов К.Н.*** О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: Из бесед с психологами // Пианисты рассказывают. М., 1984. Вып.2. С. 12-87.

93. ***Изаи Э.*** Анри Вьетан – мой учитель // Музыкальное исполнительство. М., 1973.Вып. 8. С. 213-238.
94. ***Ильин И.И.*** Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.,1999.
95. ***Калинин С.*** Трансцендентное в философии XVIII — первой половины XIX века в творчестве Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. / Сост. Г.И .Ганзбург. Харьков, 2002.С. 92-100.
96. ***Кандинский-Рыбников А.*** Заметки об искусстве Михаила Плетнева // Советская музыка. 1982. № 11. С. 61-70.
97. ***Катунян М.И.*** Импровизация на основе *basso continuo* // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. М., 2003. Сб. 37. С. 131-147.
98. ***Кеплер И.*** О шестиугольных снежинках. – М., 1982.
99. ***Кириллова М.И.*** Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка): Дис.… канд. иск. – Л., 1974.
100. ***Кириллина Л.*** Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. – М., 2009.
101. ***Коган Г.*** Виртуоз // Музыкальная энциклопедия. М., 1973.Т. 1. С. 802, стлб. 2.
102. ***Коган Г.*** Избранные статьи. – М., 1972. – Вып. 2.
103. ***Коган Г.*** О фортепианной фактуре. – М., 1961.
104. ***Коган Г.*** От редактора // Школа фортепианной транскрипции. И.С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. М., 1937. Ч. 1. Вып. 3. С. VI.
105. ***Коган Г.*** Пианистический путь Листа» // Вопросы пианизма. М., 1968. С.135-154.
106. ***Коган Г.*** Предисловие // Школа фортепианной транскрипции. И.С. Бах. Чакона / В оригинале и в транскрипциях И. Брамса, И. Раффа и Ф. Бузони в параллельном изложении. М. 1976. Вып. 2.
107. ***Коган Г.*** Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма // Избранные статьи. М., 1985. Вып.3. С. 7-24.
108. ***Коган Г.*** Ферручо Бузони. – М., 1971.
109. ***Коган Г.*** Школа фортепианной транскрипции. – М., 1937, 1970.
110. ***Когоутек Ц.*** Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.

111. ***Кон Ю.*** О проблеме логики в музыке // Музыкальная академия. 1994.№ 4. С. 73-75.
112. ***Копчевский Н.*** [Предисловие] // **Фрескобальди Дж**. Избранные клавирные сочинения. М., 1983.
113. ***Копчевский Н.*** Инвенции И.С.Баха // ***И.С. Бах.*** Инвенции для фортепиано / Ред. Ф.Бузони. М., 1974.
114. ***Копчевский Н.*** Комментарии // **Бах И.С**. Избранные произведения для клавира. М,.1979. Вып. 2. С. 148.
115. ***Корто А.*** О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. – М., 1965.
116. ***Коробова А.Г.*** «Жанр» в музыке: к истории понятия // Пути отечественной музыкальной культуры: Мат-лы науч.-практ. конф. (22–23 ноября 2004 года, Екатеринбург. Екатеринбург, 2005. С. 85-92.
117. ***Краснощёков А.*** Метафизические мотивы в современной визуальной культуре // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: Мат-лы науч. конф. 20–21 октября 1999 г. / Тез. докл. и выступл. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 44-46.
118. ***Кремлёв Ю.*** Йозеф Гайдн. – М., 1972.
119. ***Кремлёв Ю.*** Лист. – Л., 1935.
120. ***Кремлёв Ю.*** Фортепианные новации Генри Коуэла // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1969. Вып. 9.
121. ***Кристева Ю.*** Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: «Прогресс», 2000. С. 458-483.
122. ***Кунау И.*** «Музыкальный шарлатан» (фрагменты романа) // Старинная музыка. 2000. № 2 (8) и 3 (9).
123. ***Курбацкая С.*** Серийная музыка: Вопросы истории, теории, эстетики: Автореф. дис. ...д-ра иск. – М.: МГК, 1998.
124. ***Лаврик Н.***, ***Строчан Н.*** Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. Харьков, 2002. С. 151-155.
125. ***Левашева О.Е.*** Ференц Лист: Молодые годы. – М., 1998.
126. ***Левая Т., Леонтьева О.*** Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М., 1974.
127. ***Левик Б.*** Рихард Вагнер. – М., 1978.
128. ***Лелие К.*** Моцартовское фортепиано: новые открытия и музыкальные идеи // Фортепиано. 2003. № 2. С. 28-31.

129. ***Либерман Е.*** [Исполнительский анализ Сонаты B-dur KV 218 Моцарта] // Как исполнять Моцарта. М., 2003. С. 137-139.
130. ***Лонг М.*** За роялем с Дебюсси. – М., 1985.
131. ***Лосев А.Ф.*** Демон // Мифологический словарь. М., 1991. С. 182.
132. ***Лосев А.Ф.*** Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 195-392.
133. ***Лосев А.Ф.*** Эстетика Возрождения. – М., 1978.
134. ***Луначарский А.В.*** В мире музыки. – М., 1971.
135. ***Мазель Л.*** Ритурнель Седьмого вальса // Музыкальная академия. 1992. № 2.С. 132-134.
136. ***Мазель Л.*** Строение музыкальных произведений. – М., 1979.
137. ***Майкапар С.*** Годы учения. – М.; Л., 1938.
138. ***Майоров Г.Г.*** Судьба и дело Боэция // ***Боэций.*** «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 315-413.
139. ***Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.*** Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке.– М., Школа «Языки русской культуры», 1997.
140. ***Манн Т.*** Германия и немцы // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
141. ***Мартинсен К.А.*** Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М., 1966.
142. ***Мельникова Н.И.*** Фортепианное искусство как культурологический феномен: Дис. … д-ра иск. – Новосибирск, 2002.
143. ***Мельникова Н.И.*** Фортепианное искусство как культурологический феномен: Автореф. дис. …д-ра иск. – Новосибирск, 2002.
144. ***Мельникова Н.И.*** Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. – Новосибирск, 2002.
145. ***Мержанов В.К.*** «Музыка должна разговаривать» // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. М., 2002. Вып.2. С. 145-169.
146. ***Меркулов А.*** Каденция солиста XVIII – начала XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2–4.
147. ***Меркулов А.*** Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации) // Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. МГК. М., 1989.
148. ***Меркулов А.*** Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.): Сб. науч. тр. МГК. М., 1990.

149. ***Меркулов А.*** Оперная музыка Мусоргского в фортепианных обработках // М.П. Мусоргский: современные проблемы интерпретации: Сб. науч. тр. МГК. М., 1990.
150. ***Меркулов А.*** [Предисловие] // Пабст П. Четыре концертных парафразы на темы произведений П.И. Чайковского. М., 2004.
151. ***Меркулов А.*** Создавать собственные каденции! // Как исполнять Моцарта. М., 2003.С. 108-127.
152. ***Меркулов А.*** Чайковский – автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П.И. Чайковского. Вопросы интерпретации: Сб. науч. тр. МГК. М., 1991.
153. ***Меркулов А.*** «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Музыкальное исполнительство и современность: Науч. тр. МГК. М., 1997. Сб. 19. Вып.2. С. 92.
154. ***Мильштейн Я.*** Очерки о Шопене. – М., 1987.
155. ***Мильштейн Я.*** Статьи. Воспоминания, Материалы. – М., 1990.
156. ***Мильштейн Я.*** Ф. Лист: В 2 т. – М., 1971. – Т.2.
157. ***Мильштейн Я.*** Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» // ***Куперен Ф.*** Искусство игры на клавесине. М., 1973.
158. ***Минц К.*** Обэриуты // Вопросы литературы. 2001. № 1 (январь – февраль).
159. ***Мифологический словарь.*** – М., 1991.
160. ***Михайлов А.В.*** Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // ***Михайлов А.В.*** Музыка в истории культуры. Избранные статьи. М., 1998.
161. ***Михайлов М.*** Стиль в музыке. – Л., 1981.
162. ***Моцарт В.*** Избранная переписка. – М., 1958.
163. ***Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения.*** – М., 1966.
164. ***Музыкальная эстетика Западной Европы 17–18 веков.*** – М., 1971.
165. ***Музыкальный словарь Гроува.*** – М., 2000.
166. ***Мур Дж.*** Певец и аккомпаниатор. – М., 1987.
167. ***Надсон С.Я.*** Проза. Дневники. Письма. – Спб., 1912.
168. ***Назайкинский Е.В.*** Звуковой мир музыки. – М., 1988.
169. ***Назайкинский Е.В.*** Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
170. ***Назайкинский Е.В.*** Стиль и жанр в музыке. – М., 2003.

171. ***Натансон В.А.*** Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). – М., 1960.
172. ***Нейгауз Г.*** Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1975.
173. ***Нейгауз Г.Г.*** Об искусстве фортепианной игры. – М.,1967.
174. ***Нестьев И.*** Жизнь Сергея Прокофьева. – М., 1973.
175. ***Николаева И.*** Пианизм Ф. Листа как феномен музыкальной культуры XIX века // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. тр. Харьков, 2002.С. 143-150.
176. ***Окраинец И.*** Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. – М., 1994.
177. ***Осокин С. Ю.*** Историческая жизнь музыкального произведения в исполнительском искусстве (на материале интерпретаций “Хорошо темперированного клавира” И.С.Баха): Дисс. …канд. иск. – М., 1992.
178. ***Остроумова Н.*** Иоганн Кунау и его роман «Музыкальный шарлатан» // Старинная музыка. 2000. № 2 (8).
179. ***Пастернак Б.*** Поэт о Шопене // Шопен, каким мы его слышим. М.,1970. С. 285-288.
180. ***Пильгун А.*** Понятие гармонии в западноевропейской музыкальной теории и философии XII – начала XIV века: Автореф. дис. … канд. иск. – Л., 1989.
181. ***Платон.*** Законы // Античная музыкальная эстетика. – М., 1960. – С. 147.
182. ***Прокина Н.В.*** Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: Дисс. …канд. иск. – М., 1988.
183. ***Прокофьев С.С.*** Материалы. Документы, Воспоминания. – М., 1961.
184. ***Пясковский И.*** Логика музыкального мышления. – Киев, 1987.
185. ***Рабинович Д.*** Исполнитель и стиль. Вып.1.– М., 1979; Вып. 2. – М, 1981..
186. ***Решетняк Л.*** О буквенных и цифровых шифрах в эстетике романтизма // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Харьков, 2002. – С. 201-209.
187. ***Роговой С.*** Письма Иоганнеса Брамса. – М., 2003.
188. ***Розанов И.В.*** От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов: Дис. …д-ра иск. – СПб., 2002.
189. ***Ройзман Л.*** Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С. Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства. М.,1976. Вып.4. С. 119-155.

190. ***Ройзман Л.*** О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып. 3.– С. 155-177.
191. ***Ройзман Л.*** Предисловие // Бах – Лист. Шесть больших прелюдий и фуг: Транскрипция для фортепиано. М.,1968.
192. ***Ройзман Л.*** Предисловие // Бах И.С. Хроматическая фантазия и фуга: Для фортепиано / Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти. М., 1967.
193. ***Роллан Р.*** Музыкально-историческое наследие. – Вып.1.– М., 1986; Вып.3. – М., 1988; Вып.5. – М., 1990.
194. ***Рощенко (Аверьянова) Е.*** Число и его бытие в «Данте-симфонии» Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Харьков, 2002. С. 78-91.
195. ***Рубинштейн А.*** Лекции по истории фортепианной литературы. – М., 1974.
196. ***Руденко В.*** Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. М., 1979. С. 22-56.
197. ***Сабанеев Л.*** Воспоминания о Скрябине. – М., 2000.
198. ***Сабанеев Л.*** Всеобщая история музыки. – М., 1925.
199. ***Савшинский С.*** Работа пианиста над техникой. – Л., 1968.
200. ***Сапонов М.*** Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. – М., 1982.
201. ***Сафонов В.И.*** Новая формула. – М., 1916.
202. ***Секацкий А.*** Партитура неслышимой музыки // Звучащая философия: Сб. мат-лов конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 160-178.
203. ***Сирятский В.*** Три прочтения «Картинок с выставки» (М. Юдина – С. Рихтер – В. Горовиц) // Советская музыка. 1976. № 3. С. 93-98.
204. ***Скворцова И., Перминов С.*** Скрябин – «великий мистик»? «Человек стиля модерн»? (взгляд на фортепианную музыку) // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти Алексея Ивановича Кандинского. (Науч. тр. МГК. Сб. 35). М., 2002.С. 76-96.
205. ***Скирта М.*** «Партитуры для фортепиано» Ф. Листа // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Харьков, 2002. С. 137-142.
206. ***Скрипниченко Н.*** Из наблюдений над жанром прелюдии в западноевропейской музыке XVI-XVII в. // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: Межвуз. сб. ст. Магнитогорск, 2004. Ч. 2. С. 57- 68.

207. ***Скурко Е.*** Башкирская академическая музыка: пути становления: Автореф. дис. …д-ра. иск. – М., 2004.
208. ***Смирнов М.*** Существует ли в музыке Владимир Ленский? // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.2. (Науч. тр. МГК. Сб. 19). М., 1997. С. 26-40.
209. ***Соколов О.*** Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
210. ***Соловьёв В. С.*** Демон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. – СПб., 1890-1907.
211. ***Сорокин К., Комальков Ю.*** Примечания // Ф.Лист. Транскрипции сочинений разных композиторов: Для фортепиано. М., 1970. Т.2. С. 207.
212. ***Сохор А.Н.*** Эстетическая природа жанра в музыке. – М., 1968.
213. ***И. Стравинский*** – публицист и собеседник. – М., 1988.
214. ***Стравинский И.*** Хроника моей жизни. – Л., 1963.
215. ***Суханцева В.К.*** Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – Киев:Факт, 2000.
216. ***Татаркевич В.*** Античная эстетика. – М., 1977.
217. ***Тимакин Е.*** Воспитание пианиста. – М., 1989.
218. ***Тюлин Ю.*** Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. – М., 1976.
219. ***Ульянова Р.А.*** Г.Р. Гинзбург – автор концертных транскрипций и редакций // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 1. (Науч. тр. МГК. Сб. 29). М., 2000. С. 102-119.
220. ***Фейнберг С.*** Пианизм как искусство. – М., 2001.
221. ***Фишман Н.*** Этюды и очерки по Бетховениане. – М., 1982.
222. ***Форкель И.*** О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М., 1987.
223. ***Фрескобальди Дж.*** [Выдержки из предисловий к изданиям своих сочинений] // Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения. М., 1983. С. 13.
224. ***Фролкин В.*** Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (По трактату Томаса де Санкта Мария «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство. Вып. 11. М., 1983. С. 119-142.
225. ***Фуко М.*** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб, 1994.

226. ***Хайдеггер М.*** Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986.
227. ***Харлап М.*** Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. М., 1976. С. 5-67.
228. ***Херриот Э.*** Кастраты в опере. – М., 2001.
229. ***Хиндемит П.*** Из интервью; Проблема современного композитора // Зарубежная музыка XX века: Мат-лы и док. М., 1975. С. 41-44.
230. ***Хитрук А.*** Невычитываемые параллели // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 95-101.
231. ***Хитрук А.*** Неистовый ревнитель пианизма // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 67-71.
232. ***Холопова В.*** Фактура. – М., 1979.
233. ***Холопова В., Холопов Ю.*** Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., 1984.
234. ***Холопов Ю.*** Мелодия // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т.3. С. 526.
235. ***Холопов Ю., Ценова В.*** Эдисон Денисов. – М., 1993.
236. ***Храковский В. С.*** Деривационные отношения в тексте // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969.
237. ***Царёва М.Н.*** Иоганнес Брамс. – М., 1986.
238. ***Ценова В.*** Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. – М.: МГК, 2000.
239. ***Цуккерман В.А.*** Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.
240. ***Чайковский П.И.*** Музыкально-критические статьи. – М., 1953.
241. ***Челлини Б.*** Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим. – М., 1991.
242. ***Черни К.*** Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано. – СПб., 1842.
243. ***Чигарёва Е.*** О том, чтó в музыке (по лекциям и наброскам ***А.В. Михайлова***) // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова: Мат-лы науч. конф. (Науч. тр. МГК. Сб. 36). М., 2002. С. 23-32.
244. ***Чинаев В.П.*** В поисках романтического пианизма // Стилевые особенности исполнительской интерпретации: Сб. науч. тр. МГК. М., 1985.

245. ***Чинаев В.П.*** Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.2. (Науч. тр. МГК. Сб. 19). М., 1997. С. 60-83.
246. ***Чинаев В.П.*** Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XIX веков. (на примере фортепианного исполнительского искусства.): Автореф. дис. …д-ра иск. – М., 1995.
247. ***Чинаев В.П.*** Модест Мусоргский. Картинки с выставки // Audio Music. 2001. № 4.
248. ***Чинаев В.П.*** Романтический миф в сумерках декаданса // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Сб. науч. тр. МГК. Вып. 6. М., 1994.
249. ***Чичерин Г.*** Моцарт. – М., 1970.
250. ***Шайхутдинов Р.Р.*** Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: Автореф. дис. … канд. иск. – Магнитогорск, 2001.
251. ***Шайхутдинов Р.Р.*** Фортепианная школа Г.Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: Дис. … канд. иск. – Магнитогорск, 2001.
252. ***Швейцер А.*** Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002.
253. ***Шелудякова О.Е.*** К проблеме стилевых диалогов в транскрипции С. Рахманинова – Ф. Шуберта «Ручей» // Русская фортепианная музыка начала XX века: проблемы творчества, исполнительства, педагогики: Сб. мат-лов науч.-практ. конф. (27 мая 2005 года, Екатеринбург). Екатеринбург, 2005. С. 32-38.
254. ***Шелудякова О.Е.*** «Марш Черномора» М. Глинки в зеркале позднеромантической транскрипции // Пути отечественной музыкальной культуры.: Мат-лы науч.-практ. конф. (22–23 ноября 2004 года, Екатеринбург. Екатеринбург, 2005. С. 173-176.
255. ***Шендерович Е.*** О преодолении пианистических трудностей в клавирах. – Л., 1972.
256. ***Шестаков В.П.*** Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. – М., 1973.
257. ***Шестаков В.П.*** Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
258. ***Шкловский В.*** О теории прозы. – М., 1983.
259. ***Шнабель А.*** «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления: Размышления о музыке. – М., 1999.

260. ***Шнитке А.*** Беседы, выступления, статьи. – М., 1994.
261. ***Шонберг Г.*** Великие пианисты. – М., 2003.
262. ***Шопенгауэр А.*** Собр. соч.: В 5 т. – Т. 1. – М., 1992.
263. ***Шпенглер О.*** Закат Европы. – Т.1: Гештальт и действительность. – М., 1993.
264. ***Штейнхаузен Ф.А.*** Техника игры на фортепиано. – М., 1926.
265. ***Шуман Р.*** Избранные статьи о музыке. – М., 1956.
266. ***Шуман Р.*** О музыке и музыкантах. – Т. 2А. – М., 1978; Т. 2Б. – М., 1979.
267. ***Шуман Р.*** Письма: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982.
268. ***Щедрин Р.*** Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 2.
269. ***Эйнштейн А.*** Моцарт. – М., 1977.
270. ***Эккерман И.-П.*** Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – Ереван, 1988.
271. ***Юдина М.В.*** Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1978.
272. ***Юровский А.*** Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // ***Бах Ф.Э.*** Избранные сочинения для фортепиано. – М.; Л., 1947.

273. ***Abrahams S.J.*** *Le Mauvais Jardinier:* A Reassessment of the Myths and Music of Kaikhosru Shapurji Sorabji: Ph.D., Musicology / King's College, University of London, 2002.
274. ***Albert E.W.*** The Piano: Its History, Makers, Players and Music. – Longmans: Green and Co., 1940.
275. ***Aldrich P.*** Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation // Musical Quarterly 35 (1949). S. 26-35.
276. ***Apel W.*** Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. – Kassel, 1967.
277. ***Augustini F.*** Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung: Ph.D., Musicology. – Köln, o. J.
278. ***Bach E.*** Die Vollendete Klaviertechnik. – Berlin, 1929.
279. ***Batta A.*** Die Gattung Paraphrase im Schaffen von Franz Liszt. Gattung Paraphrase – die musikalische Haßliebe Liszts // Liszt-Studien 4 (= Kongreßbericht Wien 1991). München; Salzburg, 1993. S. 135-142.
280. ***Belance-Zank I.*** The three hand texture: Origins and use // The journal of the American Liszt Society. 1995. № 38. P. 99-121.

281. ***Bélance-Zank I.*** Sigismund Thalberg as Virtuoso: His Contributions to Nineteenth-Century Pianism: Ph.D., Musicology / Duke University, w.y.
282. ***Besseler H.*** Grundfragen des musikalischen Hoeren // Aufsaetze zur Musik und Musikaesthetik. Berlin, 1976.
283. ***Blume F.*** Bach in the Romantic Era /Translated by Piero Weiss // The Musical Quarterly. 1964. № 50 (July). P. 290-306.
284. ***Boalch D.H.*** Makes of the harpsichord and clavichord 1440–1840. – Ed. 2 – Oxford, 1974.
285. ***Börner H.*** Original oder originell? Bach-Bearbeitungen von Komponisten des 20. Jahrhunderts // Musik und Gesellschaft. 1979. № 29. S. 79-84.
286. ***Bossin J.A.*** Die Entstehung der Konzertsonate: Muzio Clementi und die Londoner Schule der Klaviervirtuosität um 1780: Ph.D., Musicology / Technische Universität. – Berlin, o. J.
287. ***Brendel A.*** Musik beim Wort genommen. – München; Zürich, 1992.
288. ***Broman St.*** Klaviertranskriptionen von Fr. Liszt, C. Reinecke u. Clara Schumann von Liedern Robert Schumanns: Ph.D., Musicology. – Köln, o. J.
289. ***Brook B.S.*** Stravinsky's *Pulcinella*: The "Pergolesi" Sources // Musiques, Signes, Images: Liber Amicorum François Lesure / Ed. J.-M. Fauquet. Geneva: Minkoff, 1988. P. 41-66
290. ***Busoni F.*** Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. – B., 1907.
291. ***Busoni F.*** Von der Einheit der Musik. – B., 1922.
292. ***Busoni F.*** The Essence of Music / Translated by Rosamond Ley. – L.: Rockliff, 1957.
293. ***Carrell N.*** Bach the Borrower. – L.: Allen and Unwin, 1967.
294. ***Carruthers G.B***. Bach and the Piano: Editions, Arrangements, and Transcriptions from Czerny to Rachmaninov: Ph.D., Musicology / University of Victoria, 1987.
295. ***Chasins A.*** Speaking of pianists. – N.Y., 1973.
296. ***Chesterton G.K.*** Library for the Nursery // Lunacy and Letters. L., 1958.
297. ***Churgin B.*** Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection // Journal of Musicology. 1987. 5 (Fall). P. 457-77.
298. ***Clark C.*** Intertextual Play and Haydn's *La fedelta premiata* // Current Musicology. 1993. №. 51. P.59-81.
299. ***Cone E.T.*** The Composer's Voice. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press 1974.

300. ***Cone E.T.*** Schubert's Beethoven // The Musical Quarterly. 1970. № 56 (October). P. 779-793. Reprinted in *The Creative World of Beethoven* / Ed. P.H. Lang. N.Y.: W.W. Norton, 1971. P. 277-291.
301. ***Cone E.T.*** The Uses of Convention: Stravinsky and His Models // The Musical Quarterly. 1962. № 48 (July). P. 287-299.
302. ***Cooper B.*** Beethoven and the Creative Process. – Oxford: University Press, 1990. – P. 59-74.
303. ***Cooper K.*** The Clavichord in the Eighteenth Century: Ph.D., Musicology / Columbia University, 1971.
304. ***Cowell H.*** New musical resources. – N.Y., 1930.
305. ***Cowell H.*** The Impasse of Modern Music // Essential Cowell / Ed. by D. Higgins, Document Text, McPherson & Co., 2001.
306. ***Crocker E.Ch.*** An Introductory Study of the Italian Canzona for Instrumental Ensembles and Its Influence upon the Baroque Sonata: Ph.D., Music / Radcliffe College, 1943.
307. ***Cziffra G.*** Préfase // Cziffra G. Transcriptions. Grandes Études de Concert. Sous la direction de István Kassai. Distribution by C.F. Peters. Frankfurt, w. y. P. 6.
308. ***Dahlhaus C.*** Analytische Instrumentation. Bachs sechssimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns // Bach-Interpretationen / Hrsg. von M. Geck. Gцttingen 1969. S. 197ff.
309. ***Demus J.*** Abenteuer der Interpretation. – Wiesbaden, 1970.
310. ***Dent E.J.*** Ferruccio Busoni, a biography. – Oxford: Clarendon Press, 1966.
311. ***Derr E.*** A Foretaste of the Borrowings from Haydn in Beethoven's Op. 2. // Joseph Haydn: Bericht ьber den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien – Hofburg, 5-12 September 1982 / Ed. E. Badura-Skoda. Munich: G. Henle, 1986. P.159-70.
312. ***Di Sandro M.*** Le opere di Bach nell'elaborazione creativa di Ferruccio Busoni. Tecnica e poetica della riscrittura // Nuova Rivista Musicale Italiana. 1998. 32. 1/4.
313. ***Döhring S.*** Reminiscences: Liszts Konzeption der Klavierparaphrase // Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982 / Ed. J. Schläder and R. Quandt. Bochum: Laaber-Verlag, 1982. S. 131-151.
314. ***Donald M. Garvelmann*** [Ed. and annotated]. Thirteen transcriptions for piano solo of Chopin's Minute-Waltz. – N.Y.: Music Treasure Publications, 1969.
315. ***Dorian F.*** The History of Music in Performance. – N.Y., 1942.

316. ***Droysen-Reber D.*** Èrard und die Klaviervirtuosen seinerzeit // Harpa: Internationales Harfen-Journal. 1995. № 18. P. 19-21.
317. ***Ebbeke K.*** Max Reger als Bearbeiter Bachscher Werke // Musik und Kirche. 1981. 51. S. 128-132.
318. ***Edel T.*** Piano music for one hand. – Bloomington: Indiana University Press, 1994.
319. ***Eggebrecht H.H.*** Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. № 1.
320. ***Ehrlich C.*** THE PIANO. A History. – L.,1976.
321. ***Enß E.*** Beethoven als Bearbeiter eigener Werke: Ph.D., Musicology. – Freiburg im Breisgau, 1987.
322. ***Escal Françoise.*** Les concertos-pastiches de Mozart, ou la citation comme procès d'appropriation du discours // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1981. № 12 (December). P.117-139.
323. ***Evans R.W.*** The Solo Piano: Teaching, Technique and Performance in the Late 19th Century: Ph.D. Musicology / University of Bristol, w. y.
324. ***Fellerer K.G.*** J.S. Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine* von Palestrina // Bach-Jahrbuch. 1927. № 24. S. 123-132.
325. ***Fellerer K.G.*** Mozarts Bearbeitungen eigener Werke // Mozart-Jahrbuch-1951. Salzburg, 1953.
326. ***Finlow S.R.*** The Piano Study from 1800 to 1850: Style and Technique in Didactic Virtuoso Piano Music from Cramer to Liszt: Ph.D., Musicology / Cambridge University, 1986.
327. ***Fishbaugh R.L.*** Elements of Romantic Tendency in Selected Keyboard Works of J. S. Bach: A Study with References to the Visual Arts: Ph.D., Music / New York University, 1978.
328. ***Flothuis M.*** Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. – Salzburg, 1969.
329. ***Froud N.E.*** La virtuosité dans les études pour piano publiées a Paris au dix-neuvième siècle: Ph.D., Musicology. – Paris, s. a.
330. ***Fuhrmann C.E.*** Adapted and Arranged for the English Stage: Continental Operas Transformed for the London Theater, 1814–33: Ph.D., Musicology / Washington University, 2001. 2 v.
331. ***Fütterer M.*** Das Madrigal als Instrumentalmusik. Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. – Regensburg, 1982.

332. ***Ganz P.F.*** The Development of the Étude for Pianoforte: Ph.D., Music History and Literature / Northwestern University, 1960.
333. ***George J.M.Jr.*** Franz Liszt's Transcriptions of Schubert's Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques: Ph.D., Performance / University of Iowa, 1976.
334. ***Godowsky L.*** Foreword // Two Cadenzas to W. A. Mozart's Concerto Es for Two Pianos. N.Y.: Carl Fisher, 1921.
335. ***Goertzen V.W.*** The Piano Transcriptions of Johannes Brahms: Ph.D., Musicology / University of Illinois, w. y.
336. ***Göllner T.*** J.S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions // Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer / Hrsg. H.C.R. Landon und R.E. Chapman. London, 1970. P. 253-260.
337. ***Gould G.*** Non, je ne suis pas du tout excentrique. Un montage de Bruno Monsaingeon. – Paris, 1986.
338. ***Graham D.M.*** An Analytical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt: D.M.A., Performance / Peabody Conservatory of Music, 1979.
339. ***Griffiths P.*** Quotation—>Integration // Modern Music: The Avant-Garde Since 1945. N.Y.: George Braziller, 1981. P. 188-222.
340. ***Gritten A.*** Stravinsky's voices: Ph.D. – Cambridge, 1999.
341. ***Haddow J.C.*** Moritz Moszkowski and His Piano Music: Ph.D., Performance / Washington University, 1981.
342. ***Haines J.*** Eight Centuries of Troubadours and Trouveres. – Cambridge University Press, 2004.
343. ***Hansemann M.*** Der Klavier-Auszug. Von den Anfängen bis Weber. – Borna; Leipzig, 1943.
344. ***Hamilton K.L.*** The opera – fantasias and transcriptions of Franz Liszt – a critical study: D.Phil. – Oxford, 1989.
345. ***Harich-Schneider E.*** The Harpsichord. An Introduction to Technique, Style and The Historical Sources. – Kassel; Basel; Tours; London: Barenreiter, 1973.
346. ***Harrison L.*** On Quotation // Modern Music. 1946. № 23 (Summer). P. 166-169.
347. ***Hatten R.*** The Place of Intertextuality in Music Studies // American Journal of Semiotics. 1985. № 3/4. P. 69-82.
348. ***Hayes G.*** Instruments and Instrumental Notation: The Lute // New Oxford History of Music. L., 1968. Vol. 4.
349. ***Hayes G.*** Musical Instruments, Mandora and Lute // New Oxford History of Music. L., 1960. Vol. 3.

350. ***Hicks M.*** Henry Cowell, Bohemian. – N.Y., 2002.
351. ***Hindemith P.*** Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil. – 2 Teil: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz; 3 Teil: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz. – Mainz: Schott's Söhne, 1937, 1939, 1970.
352. ***Hirsbrunner Th.*** Bearbeitungen, Fassungen von Strawinskys Hand // Colloquim Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag. Bern; Stuttgart, 1983. S. 97-104.
353. ***Hodos G.*** Transcriptions, Arrangements, Paraphrases: The Compositional Art of Moritz Moszkowski: D.M.A., Performance / City University of New York, w. y.
353. ***Hofbauer M.*** Franz Liszts Opernbearbeitungen: Ph.D., Musicology. – Hamburg, o. J.
354. ***Hofstadter D.R.*** GODEL, ESCHER, BACH: AN ETERNAL GOLDEN BRAID. – N.Y.: Basic Books Inc. Publishers, 1979.
355. ***Holschneider A.*** Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen // Die Musikforschung 17. Heft 1. Kassel, 1964.
356. ***Hominick I.G.*** Sigismund Thalberg (1812–1871) forgotten piano virtuoso: his career and musical contributions: DMA doc. / Ohio State University, 1991.
357. ***Hopcroft M.O.*** Franz Liszt as Virtuoso Critic: Ph.D., Musicology / University of California at Los Angeles, 2001.
358. ***Huschke W.*** Zum kulturhistorischen Stellenwert von Bearbeitungen um 1840 // Liszt-Studien 4 (= Kongreßbericht Wien 1991). München; Salzburg, 1993.
359. ***Ivry B.*** Too Strong for Fantasias: Does the Popularization of Opera Themes breed Familarity – or Contempt? // Opera News. 1989. № 53 (21 January). P. 20-21, 46.
360. ***James B.W.*** Liszt Reading Italian Opera: The Sardanapale Sketchbook and Lisztian Reception of Mid-Century Italian Opera Conventions: Ph.D., Musicology / University of Wisconsin at Madison, w. y.
361. ***Jankelevitc V.*** Liszt et la rhapsodie. – Paris, 1979.
362. ***Jenkins W.G.*** The Legato Touch and the "Ordinary" Manner of Keyboard Playing from 1750–1850: Some Aspects of the Early Development of Piano Technique: Ph.D., Music / Cambridge University, 1976.
363. ***Jou J.J.*** Bel Canto: Its Effect on Piano Repertoire of the Nineteenth Century: D.M.A., Performance / University of Washington, 1997.
364. ***Kabisch Th.*** Liszt und Schubert. – München; Salzburg, 1984.
365. ***Kaizer J.*** Grosse Pianisten in unserer Zeit. – München, 1972.

366. ***Keller C.*** Zum semantischen Aspekt von Opernparaphrasen Dissonanz // Dissonance.1993. № 35. P. 13-16.
367. ***Kim E.*** The Virtuosic Pianism of the Legendary Pianists in the Mid-Nineteenth to Early Twentieth Century: An Analysis of Selected Works: D.M.A., Performance / City University of New York, w. y.
368. ***Kiriakidou G.E.*** The development of the pianoforte and keyboard writing during the eighteenth century. – Sheffield, 1990.
369. ***Kirsch W.*** Franz Liszt als Bearbeiter eigener Werke // Liszt-Studien 2 (= Kongreßbericht Eisenstadt 1978). München; Salzburg ,1981. S. 97-113.
370. ***Klein H.-G.*** Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs: Ph.D., Musicology / Hamburg, 1969.
371. ***Köhler K.H.*** Felix Mendelssohn-Bartholdy. – Leipzig, o. J.
372. ***Klein A.B.*** Colour music. The art of light. – L., 1926.
373. ***Klemperer O.*** Erinnerungen an Gustav Mahler. – Zürich: Atlantis-Verlag, 1960.
374. ***Kramer L.*** Music as Cultural Practice, 1800–1900. – Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990.
375. ***Krellmann H.*** Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. – Regensburg, 1966.
376. ***Kristeva J.*** Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. – N.Y.: Columbia University Press, 1980.
377. ***Lauderdale-Hinds L.A.*** Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866–1924): A Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ: D.M.A., Performance / University of North Texas, 1980.
378. ***Lenz W. von.*** Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. *Liszt - Chopin - Tausig - Henselt. Reprint der Originalausgabe von 1892 in deutscher Sprache.* – Düsseldorf: Staccato Verlag, 2000.
379. ***Lin H.-M.*** Liszt's Solo Transcriptions of Schubert's Winterreise: D.M.A., Performance Piano / City University of New York, 2002.
380. ***Lister C.G.*** Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750: Ph.D., Musicology / University of North Carolina, 1979.
381. ***Liszt F.*** Gesammelte Schriften. – B. 2. –Leipzig, 1881.
382. ***Loos H.*** Liszts Klavierübertragungen von Werken Richard Wagners. Versuch einer eutung // Liszt-Studien 3 (= Kongreßbericht Eisenstadt 1983). München; Salzburg, 1986. S. 103-118.

383. ***Loos H.*** Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges: Ph.D., Musicology. - Bonn, 1981.
384. ***Lorenzen J.*** Max Reger als Bach-Bearbeiter: Ph.D., Musicology. – Freiburg im Breisgau, 1976.
385. ***Lorenzen J.*** Max Reger als Bearbeiter Bachs. – Wiesbaden 1982.
386. ***Lott R.A.*** Chickering, Steinway, and three nineteenth-century European Piano virtuosos // Journal of the American Musical Instrument Society. 1995. № 21. P. 65-86.
387. ***Lutes L.-K.*** Beethoven's Re-uses of His Own Compositions, 1782–1826: Ph.D. diss. / University of Southern California, 1975.
388. ***Mach E.*** Great Contemporary Pianists Speak for Themselves. – N.Y., 1991.
389. ***Macomber F.S.*** Bach's Re-Use of His Own Music: A Study in Transcription: Ph.D., Music/ Syracuse University, 1967.
390. ***Madsen Ch.A.*** The Schubert-Liszt Transcriptions: Text, Interpretation, and Lieder Transformation: Ph.D., Music History / University of Oregon, 2003.
391. ***Mäkelä T.*** Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische Untersuchung der Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik: Ph.D., Musicology/ Technische Universität .– Berlin, 1988.
392. ***Mann A.*** Bach's Parody Technique and its Frontiers // Bach Studies / Ed. Don O. Franklin. Cambridge: University Press, 1989. P. 115-124.
393. ***Marschner B.*** Stravinsky's *Le baiser de la fée* and Its Meaning // Dansk erbog for musikforskning. 1977. № 8. P. 51-83.
394. ***Marx H.J.*** Von der Gegenwärtigkeit historicher Musik: Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation // Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 49-51.
395. ***Meyer H.*** Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine Stilkritische Untersuchung: Ph.D., Musicology. – Göttingen, 1969.
396. ***Mueller J.E.*** Astaire Dancing: The Musical Films / Ed. A.A. Knopf, 1985.
397. ***Murphy K.*** Liszt and virtuosity in Paris in the 1830: The artist as Romantic hero, Essay in honour of David Evatt Tunley, Nedlands: University of Western Australia. – Callaway International Resource Centre for Musik Education, 1995. – P. 91-104.
398. ***Murray R.P.*** Evolution of Interpretation as Reflected in Successive Editions of J. S. Bach's *Chaconne*: Ph.D., Performance / Indiana University, 1975.

399. ***Musam G.*** Sigismund Thalberg als Klavier Komponist: Diss. – Wien, 1937.
400. ***Nagel B.*** Meistersang. – Stuttg., 1962.
401. ***Nahm D.A.*** The Virgil Clavier and Keyboard Pedagogy Method: D.M.A., Music Education / Catholic University of America, w. y.
402. ***Nautsch H.*** Friedrich Kalkbrenner: Ph.D., Musicology. – Hamburg, 1983.
403. ***Neighbour O.*** Brahms and Schumann: Two Opus Nines and Beyond // 19th-Century Music. 1984. № 7 (April). P. 266-270.
404. ***Nettheim N.*** The Derivation of Chopin's Fourth *Ballade* from Bach and Beethoven // The Music Review. 1993. № 54 (May). P. 95-111.
405. ***Neve V.R.*** Virtuosity in Mozart's Independent Piano Variations: D.M.A., Performance / University of Kansas, 1979.
406. ***Newlin D.*** Bruckner, Mahler, Schönberg. – Wien, 1954.
407. ***Nicholas J.*** Godowsky: The Pianists' Pianist. Appian Publications and Recordings (UK), 1989.
408. ***Niebel J.*** Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation: Ph.D., Musicology. –Tübingen, 1993.
409. ***Niecks F.*** Friedrich Chopin als Mencsh und als Musiker. – Leipzig, 1890. Bd. 2.
410. ***O'Dea J.*** Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance. – Greenwood Publishing Group, 2000.
411. ***O'Brien G.G.*** Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition: Ph.D., Music / University of Edinburgh, 1984.
412. ***Paul L.D.*** Bach as Transcriber // Music & Letters. 1953. № 34. S. 306-313.
413. ***Plaskin G.*** Horowitz: A biography of Vladimir Horowitz. – N.Y., 1983.
414. ***Pollei P.C.*** Virtuoso Style in the Piano Concertos of Camille Saint-Saëns: Ph.D., Performance / Florida State University, 1975.
415. ***Presser D.*** Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts // Archiv für Musikwissenschaft. 1955. № 12.
416. ***Prinz U.*** Ferruccio Busoni als Klavierkomponist: Ph.D., Musicology. – Tübingen, 1974.
417. ***Protzies G.*** Die Klaviertranskriptionen von Franz Liszt: Ph.D., Musicology. – Bochum, o. J.
418. ***Raessler D.M.*** Ferruccio Busoni as Experimental Keyboard Composer in Theory and Practice: Ph.D., Musicology / University of California at Santa Barbara, w. y.

419. ***Rattalino P.*** Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi Pianisti. – Giunti Martello, 1984.
420. ***Rattalino P.*** Storia del Pianoforte: lo strumento, la musica, gli interpreti, Il Saggiatore. – Milano, 1982.
421. ***Raynor H.*** A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven. Music and Society since 1815. – N.Y., 1978.
422. ***Redepenning D.*** Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen. – Hamburg, 1984.
423. ***Redepenning D.*** Franz Liszt in seinen Eigenbearbeitungen; Schwerpunkt Spätwerk: Ph.D., Musicology. – Hamburg, 1984.
424. ***Restle K.*** Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerklaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts: Ph.D., Musicology. – München, 1989.
425. ***Riethmhuller A.*** Ferruccio Busonis Poetik. – N.Y.: Schott, 1988.
426. ***Riethmüller A.*** Franz Liszts «Réminiscences de Don Juan» // Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht / Hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde. Wiesbaden, 1984. S. 276-291.
427. ***Riethmüller A.*** Zu den Transkriptionen Bachscher Orgelwerke durch Busoni und Reger // Reger-Studien. 1988. № 3. S. 137-146.
428. ***Risinger M.P.*** Derivation and Transformation: Understanding the Compositional Premises and Procedures of George Frideric Handel: Ph.D., Musicology / Harvard University, w. y.
429. ***Roberge M.-A.*** The Busoni Network and the Art of Creative Transcriptions // Canadian University Music Review. 1991. № 1 (11). P. 68-88.
430. ***Rose M.I.*** *L'Art de bien chanter* and the Early French Piano Style, 1780–1820: Ph.D., Musicology/ New York University, w.y.
431. ***Rotschild F.*** Musical performance in the times of Mozart and Beethoven. – L., 1961.
432. ***Sachania M.*** The Arrangements of Leopold Godowsky: An Aesthetic, Historical and Analytical Study. – University of Cambridge, England, 1997.
433. ***Sadler G.*** «Rameau's Harpsichord Transcriptions from *Les Indes galantes.*» // Early Music. 1979. № 7 (January). P. 18-24.
434. ***Salmen W.*** Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. – München: Verlag C.H. Beck, 1988.
435. ***Samson J.*** Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt. – Cambridge Univ. Pr., 2003.

436. ***Sauer K.*** Die Meistersinger. – Lpz., 1935.
437. ***Schilling B.*** Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813–1888): Ph.D., Musicology. – Köln, o.J.
438. ***Schnell F.*** Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule. – Augsburg, 1956.
439. ***Schonberg H.C.*** The Great Pianists. – N.Y., 1963.
440. ***Schulze H.-J.*** Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien oder Auftragswerke? // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973 bis 1977. Liepzig, 1978. S. 80-93.
441. ***Schwager M.A.*** Beethoven's Arrangements: The Chamber Works: Ph.D., Music / Harvard University, 1971. – 2 vols.
442. ***Schwager M.*** Some Observations on Beethoven as an Arranger // The Musical Quarterly. 1974. № 60 (January). P. 80-93.
443. ***Siegele U.*** Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. – Neuhausen-Stuttgart, 1975.
444. ***Sitsky L.*** Busoni and the Piano. – Westport: Greenwood Press, 1986. – P. 313.
445. ***Sorabji K.S.*** L.Godowsky as creative transcriber // "Mi contra Fa". L., 1947.
446. ***Sorabji K.*** A Critical Celebration / Ed. by P. Rapoport. Published by Scolar Press, Gower House, Croft Road, Aldershot, Hampshire GU11 3HR, England and Ashgate Publishing Company, Old Post Road, Brookfield, Vermont 05036, USA.
447. ***Stockhausen K.*** Musik und Graphik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1960. 3.
448. ***Stuckenschmidt H.*** Ferruccio Busoni: chronicle of a European. – N.Y., 1970.
449. ***Summer W.L.*** THE PIANOFORTE. – L.,1966.
450. ***Sutcliffe W.D.*** The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. – Cambridge University Press, 2003.
451. ***Suttoni Ch.R.*** Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era: Ph.D., Musicology / New York University, 1973.
452. ***Szabolcsi B.*** Exoticisms in Mozart // Music and Letters. 1956. V.37. № 4.
453. ***Thalberg S.*** L'art du chaut applique au piano. – S^t Petersbourg, 1853.

454. ***Ubber Ch.*** Untersuchungen zum Etüdenschaffen von Franz Liszt: Ph.D., Musicology / Hochschule, Köln, o. J.
455. ***Velten K.*** Schönbergs Bearbeitungen Brahmsscher und Bachscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses: Ph.D., Musicology. – Köln, 1975.
456. ***Vitale V.*** Thalberg e Liszt: l'opera in salotto e in concerto // Il Melodramma italiano dell' Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila. Torino 1977.
457. ***Walker A.*** Franz Liszt: the virtuoso years. – N.Y.: Knopf, 1983.
458. ***Ward J.M.*** Parody Technique in Sixteenth-century Instrumental Music // Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs / Ed. G. Reese and R. Brandel. N.Y.: Free Press, 1965. P. 208-228.
459. ***Ward J.*** The Use of Borrowed Material in l6th-Century Instrumental Music // Journal of the American Musicological Society. 1952. № 5 (Summer). P. 88-98.
460. ***Watkins G.*** Uses of the Past: A Synthesis // Soundings: Music in the Twentieth Century. N.Y.: Schirmer Books, 1988. P. 640-660.
461. ***Wellerz E., Sternfeld F.W.*** The Concerto // The New Oxford History of Music. The Age of Enlightenment. 1745–1790. Oxford; N.Y., 1984. Vol. 7.
462. ***Winkler G.J.*** "Einfeste Burg ist unser Gott": Meyerbeers Hugenotten in den Paraphrasen Thalbergs und Liszts // Der junge Liszt: Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposions, Wien, 1991. München: Katzbichler 1993. S. 100-134.
463. ***Wolff Ch.*** Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of "Musical Thinking" // Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge; Mass.: Harvard University Press, 1991. P. 72-83.
464. ***Wolff Ch.*** Die Stil Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk: Ph.D., Musicology. – Erlangen, 1966.
465. ***Xenakis J.*** Formalized music. Thought and mathematics in composition. – Bloomington; London: Indiana University Press., 1971.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

[1] Персоналии, упоминаемые в тексте только на иностранных языках, приводятся в указателе на языке оригинала.

SUMMARY

The monograph is the first fundamental comprehensive study of the phenomenon of piano transcriptions in the domestic musicology, which is represented in the broader context of related phenomena of music and other art forms. The book consistently addresses instrumental, structural and compositional, stylistic and cultural studies aspects of this kind of creative activity, there can be traced the historical fate of transcription, the conditions of its existence in various artistic era, revealed patterns of the creative process, transforming existing works of art in the new art reality. The author extends the concept of basic trends in the development of instrumental art, on the basis of which the process of formation of performance is studied, explores the phenomenon of virtuosity and art of piano playing justified by their criteria and the typology, it is proposed systematic classification of types of transcription determined by techniques of creating transcriptions; he clarifies the place of transcription in the traditional system of genres indicated by specific stylistic interactions in the field of transcription and related fields – cadences, fantasies on the themes.

This book is addressed to musicologists, musicians-performers, as well as all readers interested in the history of music and musical performance.

Б. Бородин

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ:
эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры

Монография

ООО «Дека-ВС».
140180, г. Жуковский Московской обл., Главпочта, а/я 351.
Тел. 8 (916) 180-50-90.
www.deka-bc@mail.ru

Подписано в печать 30.08.2011. Формат 60x90 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 31,75. Гарнитура «Таймс».
Тираж 000 экз. Заказ № 0000.

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ»
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403
Тел. 554-21-86